l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / MARS 1967 **136**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **36, rue Pierre-Nicole - PARIS-5e**

Téléphone : **033-24-10** C.C.P. PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 22** - Etranger : **F 26**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 Iconographies par an) : France : **F 30** - Etranger : **F 35**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique. **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

22e Année — N° 136 1er MARS 1967

Sommaire

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

ÉDITORIAL

Par lettre ou par fil, de nombreux Professeurs nous font part de leur indignation, indignation que nous partageons. De quoi s'agit-il donc ?

Dans le courant du présent mois, un Congrès d'Education Musicale doit se tenir à Besançon. Heureuse et noble en elle-même, cette initiative rencontrerait notre prompte et totale adhésion, si...

Il est, en effet, inadmissible qu'un débat ayant essentiellement pour objet l'Education musicale dans l'enseignement général, oublie... de placer en son Comité d'Honneur comptant par ailleurs, des personnages de très haute réputation et valeur devant lesquels nous nous inclinons, les représentants qualifiés de l'Education Nationale et de la Ville de Paris, représentants bien plus que quiconque au courant de cet enseignement, de ses besoins et de ses lacunes dont, ni eux ni les professeurs ne sont responsables.

Des prospectus parcourent la France, leur rédaction et présentation fait croire à une manifestation officielle : elle est privée comme est privé le groupement qui l'organise.

Certes, des contacts étroits sont nécessaires entre tous ceux qui, en France, veulent une politique cohérente et efficace de la formation musicale, du point de vue culturel, de toute la jeunesse, de la maternelle à l'enseignement supérieur.

Nous souhaitons ces contacts, nous les provoquerons, à condition que ne soit éliminé personne et, surtout, ceux qui, au sein d'une administration qui en est encore aux conceptions du XIXe siècle, par conséquent rétrograde et routinière, ont la redoutable charge de mener à bien une éducation artistique nécessaire et indispensable.

★

Un certain dimanche, l'émission télévisée « Le Jeu du Bac » mettant en compétition des élèves de lycées différents, avait à son programme une question sur la musique (un événement !) : « Citez des musiciens dont le non commence par la lettre B ». Une lycéenne répond : « Boulez ». Un membre du jury, enseignante, pas en musique, fortement nantie de diplômes universitaires, observe ingénument : « Boulez, je ne connais pas ».

Supposez un instant, Mesdames et Messieurs, que la question ait porté sur un écrivain moderne, que le membre du jury, musicien cette fois, ait fait une réponse semblable. Vous imaginez les plaisanteries sur le prétendu manque de culture des musiciens.

On exige des futurs professeurs d'Education Musicale, des connaissances approfondies, non seulement en musique, mais aussi en littérature, histoire de la civilisation et science. Ne croyez-vous pas, Monsieur le Ministre, qu'il serait de bonne santé d'exiger de vos futurs professeurs de toutes autres disciplines des connaissances, même légères, en culture musicale ?

★

Vous trouverez en ce numéro, la reproduction d'un article paru dans une revue n'ayant aucun rapport ni avec la musique, ni avec l'enseignement : « Actualité-Commerce ». Ce réquisitoire expose une situation dont la gravité n'échappe à personne.

Lisez, méditez et faites lire « J'accuse ». Vous y trouverez un réconfort car cette voix venant d'un autre bord que le nôtre prouve que nous ne sommes pas seuls à réclamer une formation artistique et musicale de tous nos enfants, quoi que Monsieur le Premier Ministre pense que cette formation soit affaire de vacances !

A. MUSSON.

LA MESSE, FORME MUSICALE

par Michel GUIOMAR

En consacrant plusieurs articles à la Messe, nous entendons étudier une forme qui, en dehors même des fondements religieux de son intérêt, est privilégiée dans l'histoire de la musique, au moins à trois titres différents :

1. - La Messe est une forme permanente de cette histoire; aucune autre sans doute n'a connu une aussi longue évolution, ininterrompue depuis vingt siècles; davantage même puisque de nombreux premiers éléments de sa musique aussi bien que du rituel et du texte littéraire que cette musique entend servir préexistaient à sa lente mise en œuvre à partir de la fin du Ier siècle de notre ère, dans des religions, la religion d'Israël n'étant pas la seule, où l'idée essentielle du sacrifice régnait déjà sur des structures, des intentions, des significations que la Messe reprendra. Ainsi, à elle seule, cette forme pourrait se poser comme une précieuse référence de toute notre évolution musicale.

2. - Fait unique peut-être dans l'histoire des rapports du texte littéraire et de la forme musicale, pour d'innombrables messes musicales, un seul texte littéraire, devenu très vite intangible... jusqu'à ces derniers mois. Ainsi, le texte a progressivement pris une densité grandissante et, pour ne pas évoluer dans sa forme, a vu s'élargir sa signification; une tradition symbolique s'est cristallisée dans la traduction de certaines phrases, des mots privilégiés sont devenus des points d'appui esthétiques de la pensée religieuse. En comparant, à travers cette évolution, ces paraphrases incessamment renouvelées et repensées d'un même texte exigeant, on peut donc reconnaître l'évolution des intentions artistiques, morales, religieuses, métaphysiques des pays et des époques qui l'ont écouté.

3. - En particulier, entre la forme musicale et l'attitude du compositeur, des rapports historiques différents se sont établis, dont l'importance, au sein de notre civilisation occidentale apparaît, nous l'espérons, dans ce que nous essayons de dire dans un premier chapitre.

I

ATTITUDE RELIGIEUSE ET FORME MUSICALE

Par ses fondements, ses caractères, son évolution, la Messe sollicite l'intérêt chez l'historien de la musique. Parallèlement à sa fonction liturgique et à sa signification sacrée qui lui donnent sa forme et son esprit, le rôle de la pensée chrétienne dans la civilisation occidentale suggère que, même si parfois de grandes réalisations de la Messe semblent emprunter aux courants profanes, elles se justifieraient déjà d'être des symboles de cette civilisation de même origine qu'elle et des reflets des attitudes spirituelles de chaque époque. En dehors même de cette signification sacrée, les climats esthétiques, sociaux, ethniques, qui l'ont vu naître et se diffuser, y ont laissé des empreintes, nous invitant, chrétiens ou non, croyants ou agnostiques, à les écouter à travers elle. Pour tous, la Messe éclaire les attitudes métaphysiques et cosmiques de chaque école, de chaque époque, de chaque compositeur, par lesquelles se sont affirmés les liens imaginés avec Dieu ou l'univers, ou l'Au-delà dans les messes de *Requiem,* toutes clartés, fussent-elles illusoires, qui, jetées sur la condition humaine, sont les plus sûres références et justifications de toute œuvre d'art. Que l'art soit réponse sublime ou défi à l'Absurde de cette condition, il est probable que, dans notre civilisation, les plus beaux exemples s'en trouveront dans cette forme musicale.

Non seulement la Messe reflète des climats mais, jusqu'au XVIe siècle au moins, elle dirige de manière prépondérante, l'évolution du langage musical, appelle d'autres formes dont elle organise les structures. Il est impossible d'étudier l'histoire de la musique depuis les débuts de l'ère chrétienne, sans reconnaître l'influence immédiate de la Messe sur les premières découvertes polyphoniques et sur le lyrisme médiéval, ou depuis le XIVe siècle sans rencontrer cette forme presque à chaque compositeur, responsable puis tributaire de l'esthétique d'une école ou d'un foyer donnés.

Selon trois points de vue, historique, esthétique, technique, insistant sur les plus importantes de ces messes, nous voudrions étudier l'évolution de cette forme à travers les diverses époques, reconnaître quelles tendances ou attitudes métaphysiques ont précisé ses fonctions réelles près de la société, analyser écritures et styles par lesquels se sont affirmées ces intentions religieuses ou sociales.

***

Il serait trop facile d'en donner déjà un panorama en quatre époques :

1. - La Messe de l'époque *monodique,* depuis les formes dispersées du culte de l'Eglise primitive dès la fin du Ier siècle, qui, à travers les tentatives réformatrices et unificatrices du Haut Moyen Age, symbolisées entre 590 et 604 par le règne du pape Grégoire le Grand, vient se fondre aux débuts de la messe polyphonique :

2. - La Messe *polyphonique* qui, du XIVe siècle à la fin du XVIe, devient la forme privilégiée de toute activité musicale.

3. - La Messe de l'époque *concertante* ou baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles.

4. - La Messe *romantique* et la Messe de l'époque *moderne.*

Cette hâtive distribution est claire, qui n'a cependant d'autre originalité que ses défauts très apparents : lacunes, rigueur de classification systématique et arbitraire, mépris d'époques intermédiaires ou de transitions si importantes pourtant... mais en apportant tout de suite quelques nuances et en justifiant cependant le maintien de ces quatre époques, nous pourrons déjà annoncer comment les problèmes doivent s'envisager :

1. - Le passage de la monodie dite grégorienne à la messe polyphonique du XIV[e] siècle, symbolisée par exemple par la *Messe de Tournai* et la *Messe Notre-Dame* de Guillaume de Machaut, n'est pas brusque et la disparition du grégorien dans la Messe est loin d'être totale. La monodie grégorienne a continué, en principe immuable, à animer l'office jusqu'à nos jours à travers, il est vrai, des heures de décadence ou de désaveu, de renouveau et de réforme. Ces dernières années, après un siècle d'effort d'une véritable restauration, le chant grégorien avait retrouvé un rayonnement et une vie que d'injustifiables décisions, accueillies avec une hâte inquiétante, tentent, vainement nous l'espérons, de ruiner définitivement.

Entre le IX[e] et la fin du XIII[e] siècle, le développement de la polyphonie primitive enrichit peu à peu certaines solennités; épisodes diaphoniques, déchants, organums à vocalises d'ampleur grandissante, insérés entre les parties de l'ordinaire monodique, préparent cet épanouissement polyphonique du culte. Même alors, doit-on rappeler que l'écriture polyphonique, par la teneur et son climat modal, demeure tributaire du grégorien ? En France, un renouveau de la Messe monodique s'affirme même en plein XVII[e] siècle dans les *Messes Royales* de Henry Du Mont (1669).

2. - La Messe polyphonique ne disparaît pas brusquement. Bien après la fin du XVI[e] siècle, on entend encore dans les messes une juxtaposition des deux esthétiques contrapunctique et concertante. L'art palestrinien se prolonge, nous le verrons, en Italie au moins jusqu'à la fin du XVII[e] siècle dans une longue tradition d'écriture et d'esprit que le nom de Benevoli, mort en 1672, peut symboliser malgré quelques-unes de ses messes concertantes, et sans être d'ailleurs le dernier de cette tradition. Dans la péninsule ibérique, la grande polyphonie du siècle de Vittoria se perpétue dans les monastères espagnols et portugais (Montserrat, Coimbra, Evora...) en des œuvres a cappella telles les messes de Cererols (1618-1686) où le grégorien monodique revient même dialoguer avec la musique polyphonique. En Allemagne, un Christoph Bernhard, dans son traité de 1660, cite encore comme modèles les œuvres de Palestrina, Willaert, Gombert, Benevoli, tous, auteurs ou héritiers de la grande tradition franco-flamande. En marge du culte luthérien, dont le Choral, même *harmonisé,* refuse les séductions du style concertant dans une écriture à tendance toujours polyphonique, une telle tendance influence, dans les pays germaniques, les compositeurs catholiques qui y affirment un traditionnalisme fréquent dans la musique sacrée, tandis que le plus grand des luthériens réussit, en plein triomphe du style concertant, à imposer à ces structures concertantes, un style contrapunctique dans sa *Messe en Si mineur,* la plus célèbre, la plus belle peut-être en sa vaste synthèse de plusieurs siècles de tradition; un œcuménisme musical s'y exprime même librement, dont on aurait souhaité qu'à notre époque où le mot, sinon le fait, soit si sollicité, la leçon fût entendue des liturgistes préoccupés de la réforme musicale du culte chrétien.

3. - Entre le XVIII[e] baroque et le romantique XIX[e] siècle, nous avons négligé la Messe des Classiques viennois; devrons-nous y reconnaître un classicisme sacré, ou plutôt selon l'intention et l'écriture partager les messes de Joseph et Michel Haydn et celles de Mozart entre deux tendances, en apparence opposées : concertante et donc, pour l'époque, traditionnelle; romantique, annonciatrice de la nouvelle sensibilité métaphysique du XIX[e] siècle ? De la *Messe en Ut mineur K.* 427 de Mozart jaillit autant de démarches concertantes que de prémonitions tragiques, par lesquelles, avec quelques autres œuvres, elle prédispose une attitude romantique, à vrai dire permanente du génie germanique; aux pages fuguées qui retrouvent le climat de l'époque de Bach et de la *Messe en Si mineur* s'opposent ou se mêlent un dramatisme âpre et tendu et un lyrisme éperdu comme dans la partie centrale du *Gloria* et sur l'énoncé tragique du *Benedictus.*

4. - Enfin, n'est-ce pas une erreur de rassembler en une seule ère religieuse Messe romantique et Messe moderne; au-delà même de l'évolution du style, n'y a-t-il pas entre les deux siècles une immense différence d'intentions ?

***

Une première justification nous apparaît de cette classification schématique mais commode, fondée sur les influences réciproques entre les contraintes de la fonction religieuse de l'œuvre et les structures données par l'esthétique de chacune de ces époques. Elle s'accorde, en effet, à une autre qui, abstraction faite du style, concerne les intentions profondes et, au-delà même des attitudes religieuses, les manières du dialogue de l'artiste et de la collectivité qui l'écoute. Dans cette nouvelle classification, nous appréhendons les principes généraux de l'évolution de la Messe-forme musicale moins dans le style que dans la façon dont le compositeur interprète la fonction sociale de son œuvre. Dans l'échange incessant entre la musique sacrée et l'ensemble historique des attitudes artistiques, on peut reconnaître que l'évolution de la pensée occidentale s'inscrit exactement dans un cadre d'attitudes diverses dont cependant une idée quasi-religieuse reste l'élément premier et permanent. Les quatre époques brièvement dites plus haut correspondent à quatre fonctions historiques de l'art et principalement de la Musique, face au Drame permanent de l'Homme. En envisageant les œuvres musicales sous l'aspect traducteur d'un tel drame, comme reflets de ce drame, et en abordant la Messe comme une symbolisation, on constate l'évolution suivante :

1. - Dans la première période quand la Messe liturgique se construit, monodique, sur ce qu'on nommera le chant grégorien, et à considérer sauf nuances, l'essentiel de la musique savante, le Drame est sacré et son expression, la musique, *est une prière,* une effusion directe d'une âme et d'une âme collective unie vers la Divinité (nous ne disons pas Dieu afin de généraliser même aux cultes de l'Antiquité et des civilisations dites primitives qui ont précédé le Christianisme et survivent encore). Bien plus, la musique est à la fois prière et drame, dans une identification de la fonction et de la signification, qui restera l'une des préoccupations constantes du compositeur sacré. Pour le chrétien, la Messe est la représentation, au sens exact de présentation incessamment renouvelée, d'un sacrifice permanent. Ici la musique est dans le Drame *comme le sang dans le corps,* qui l'anime et le fait vivre. Pour le non-chrétien lui-même, la Messe rejoint alors l'essence de toute musique et de tout art primitifs quand, incantatoires ou magiques, ils se constituaient comme une sorte d'osmose vers le cosmique, l'univers, le divin. Sans remonter aux cérémonies des primitifs,

dont aujourd'hui encore le *corroboree* mélanésien, spectacle magique donné à eux-mêmes par les participants est un reflet, nous retrouvons dans le *dithyrambe* grec et la *tragédie* antique cette communion avec le divin, cette double fonction de spectateur et de participant qu'on peut estimer presque égale entre les gradins et la scène, comme dans la Messe l'assistance de la nef et les célébrants ne font qu'un dans une participation totale demandée en effet aux fidèles. Nous devons souligner que dans cette Messe liturgique, dans la Messe idéale, cette participation totale est en fait une négation de l'Art au sens où nous l'entendons : s'il y a participation totale autant que communion absolue, l'intention artistique est abolie, ou plutôt dépassée (1). C'est précisément ce à quoi tend le chant grégorien, dont l'intention, les structures et même l'interprétation n'ont jamais postulé ce caractère artistique.

On se demanderait donc si analyser la Messe comme représentation théâtrale n'est pas une erreur, une dévalorisation de sa fonction sacrée; nous pensons au contraire suggérer que ce sont dans leurs évolutions les représentations théâtrales qui se sont peu à peu détournées de leurs fonctions et intentions primitives, de leur sacralité.

2. - Dans une deuxième époque, celle de l'expansion polyphonique de la Messe, la musique n'est plus exactement dans le drame; elle en est la *parure, l'ornement.* Si la tendance majeure des œuvres reste dramatique et si ce drame reste sacré, la musique n'en est plus l'expression directe; elle devient, écririons-nous, une *métaphore* de ce drame.

Dans la Messe, elle n'est plus la prière mais une auxiliatrice de la prière. La polyphonie revêt de splendeur la rigueur liturgique, autant que la teneur souvent grégorienne qu'elle développe, et il est symptomatique que les premières dérogations à la vigilance ecclésiastique aient été introduites principalement aux grandes fêtes de l'année chrétienne, Noël et Pâques, et précisément, parallèlement à l'évolution polyphonique, par l'amplification du texte, de l'*Introït* par exemple, dans le dialogue sacré puis dans le drame liturgique, donc dans une orientation représentative et scénique de ce qui était un drame intérieurement ressenti par le fidèle (2). On reconnaît ici une irruption en surface d'éléments profonds du drame sacré. En même temps la polyphonie n'est plus chantée par un ensemble de fidèles, comme dans le grégorien, mais par la maîtrise, un petit groupe dont le rôle s'approche ainsi de celui de l'acteur. Comme le chœur antique de la Tragédie, il s'interpose entre le mystère et le spectateur, et, paraphrasant l'action du célébrant comme autrefois celle du héros, il introduit, destiné à la foule, un commentaire émotionnel et musical, en même temps qu'interprète de cette foule il en dirige la participation. L'idée de participation ne disparaît pas, mais elle n'est plus totale et immédiate, tandis que l'idée d'Art s'instaure. C'est l'époque des organums réservés eux aussi à l'origine aux grandes manifestations religieuses, puis celle des motets et messes des XIVe, XVe et XVIe siècles, apogée polyphonique placée sous le signe d'un drame, collectivement suivi mais guidé par une inspiration déjà toute personnelle, où la musique, transgressant en fête ce qui était sacrifice, n'est plus le sang du drame. En même temps, à mesure qu'il sort de l'anonymat, le compositeur tend, en quelque sorte, à prendre une place égale au célébrant et par là symbolise encore une extériorisation du drame, qui va s'amplifier aux époques suivantes, la musique se substituant aux données immuables de la liturgie.

3. - A l'époque concertante, XVIIe et XVIIIe siècles, quand les premiers auteurs d'opéra croient faire revivre le drame antique, il est encore symptomatique que, même dans les œuvres les plus « désacralisées » par certains courants profanes de la Renaissance, cette nouvelle forme dramatique rencontre invinciblement d'instinct l'esprit permanent du sacrifice, sinon même de rédemption, en une tendance à la fois imprégnée d'idée chrétienne et annonciatrice d'une certaine métaphysique romantique. Entre l'homme et le divin s'interpose le Mythe, comme un écran ou comme un miroir de l'Au-delà suivant les cas. Dans ces opéras, où revivent les grands mythes qui valorisèrent le drame grec et face au Sacrifice chrétien où le Christ renouvelle l'acte sauveur par lequel il assuma la responsabilité de l'humanité, il n'est pas osé d'évoquer les grandes figures de ceux qui franchirent aussi la Mort, tels des Doubles de ceux qui par leurs actes furent également sauvés : Orphée vers Eurydice, Alceste prenant la place d'Admète, Iphigénie sacrifiée pour tout un peuple, et de considérer la tendance théâtrale dominante de cette longue époque comme un reflet d'espérances collectives inconscientes et nécessairement obscures que la Messe avait entretenues jusque là.

Durant cette époque du drame mythique, la Messe adopte le style de l'opéra de la même façon que l'Oratorio et la musique instrumentale. On le lui a reproché. Mais d'après ce que nous venons de dire, ne reprend-elle pas simplement son bien, en parlant le langage accessible aux chrétiens de cette époque et en adaptant à sa fonction sacrée un style né de conditions sociales qu'elle ne pouvait refuser puisque le Christianisme est un humanisme. Nous le précisons pour réfuter déjà les accusations faites à de nombreuses messes, surtout de la deuxième moitié du XVIIIe siècle que les historiens de la musique ont critiquées sous le nom de messes de concert, d'avoir banni tout esprit religieux et suivi les séductions du siècle. La théâtralité d'une œuvre religieuse n'est pas, nous l'avons signalé, la référence pour juger de son climat sacré. De plus, en sacrifiant apparemment aux aspects profanes de l'opéra et aux séductions du style concertant, la Messe adaptait en fait l'esprit qui avait déterminé cet opéra et ce style concertant, c'est-à-dire d'une part, une vision cosmique, grandiose, qui semble être celle du Baroque, de l'insertion du sentiment religieux dans un Monde appréhendé dans son expansion hors des limites du drame humain lui-même ainsi revalorisée, et, d'autre part, un principe d'opposition, de lutte (*concertare :* lutter ensemble) qui est le propre même de notre vie, de nos conflits psychologiques ou moraux, vision et principe qui justiferaient déjà, s'il était nécessaire, l'esthétique baroque.

---

(1) Sur ces notions de communion et de participation au théâtre, applicables selon nous, au drame sacré, on peut lire les exposés de **Théâtre et Collectivité** (Bibliothèque d'Esthétique Flammarion 1953) faits dans le cadre des colloques du Centre d'Etudes philosophiques et techniques du Théâtre à la Sorbonne en mars 1950 et 1951, en particulier ceux de Henri Gouhier : **De la communion au théâtre** (pp. 15-26), et d'Etienne Souriau : **Situation dramatique et participation collective** (pp. 54-67).

(2) Il est symptomatique aussi qu'à mesure que le drame, de liturgique et de sacré devient profane à travers le Moyen Age, la musique en disparaît peu à peu.

A chaque époque, les signes visibles du Drame de l'homme changent aussi bien que les éléments promoteurs de l'expression de ce Drame et avec eux l'attitude religieuse qui en est la réponse. Au XVIIIe siècle, comme plus tard à l'époque des grandes messes romantiques, ce n'est donc pas le caractère religieux ou non des messes de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Berlioz, de Liszt ou de Verdi qui, de toutes manières, doit être discuté et jugé mais, si l'on y tient absolument, — ce qui nous paraît inutile et de plus difficile —, l'attente religieuse des contemporains de ces messes. Durant cette époque concertante ou baroque, la musique de la Messe ne doit plus en effet symboliser avec un drame que se joueraient comme autrefois à eux-mêmes les participants; la Messe musicale est devenue comme les autres formes un spectacle, où s'implique le Drame, que le compositeur donne en accordant à l'idée du spectacle sa plus haute valeur. Pour cela, il use des procédés émotionnels par lesquels, en dehors de l'église, son époque sait reconnaître la signification des mythes qui lui sont proposés et donc éventuellement leurs messages sacrés, en intensifiant les contrastes, en laissant jaillir les effusions de l'âme dans des vocalises qui trahissent son bonheur avec la même authenticité efficace qu'autrefois les vocalises alleluiatiques, en permettant aux solistes, alors reflets des différents états de l'âme ou de ses attitudes face à Dieu, des dialogues de l'humain et du divin, en mettant en valeur, comme au théâtre, les implications dramatiques des situations contenues dans le déroulement même de l'office et dans les différents offices de l'année liturgique. Il hausse même le drame au spectacle vocal pur dans l'école napolitaine dont le lyrisme parvient, avec un Alessandro Scarlatti au moins, à un absolu qui rejoint, pour qui sait entendre, la pureté convaincante de l'effusion grégorienne. Qu'il y ait eu, plus tard décadence, celle-ci n'est nullement imputable au sens du sacré, mais simplement au style seul, comme dans l'opéra napolitain finissant.

Au surplus, et pour quitter cette période si critiquée, nous jugeons en vertu d'un contexte historique que nous estimons avoir reconstruit de tous les éléments nécessaires à ce jugement, en prenant référence sur l'évolution idéale que nous croyons pouvoir définir du sentiment ou profane ou religieux occidental depuis ses origines et par comparaison avec ce que nous attendons aujourd'hui musicalement de nos conceptions religieuses ou autres, mais nous sommes loin d'être assurés d'avoir, en notre audition moderne, le point de vue exact, on dirait mieux le point d'écoute, des contemporains d'alors, sur qui les phénomènes musicaux avaient des résonances autres que celles que nous ressentons et que, jugeant d'après la culture collective acquise depuis, nous ne pouvons désormais supputer avec certitude. Si, comme vient de le montrer Michel Foucault, dans *Les Mots et les Choses,* il s'établit à chaque époque un rapport intime, particulier, entre la société et le langage, et s'il est donc déjà difficile de concevoir exactement la réalité intellectuelle que recouvrent des mots déjà anciens dont la valeur et le sens ont varié au cours des siècles, combien n'est-il pas plus difficile de déterminer la vraie signification d'un langage musical, dont les éléments ont évolué bien davantage, traducteur ou promoteur d'émotions bien plus insaisissables que des schémas intellectuels.

Enfin, en dernier argument, ce que la musique religieuse adoptait et adaptait était une forme très haute de l'art, ce qui met en contradiction la suspicion de médiocrité, même au sens sacré du mot, faite à la Messe qui s'en est inspirée, et non des aspects dévalués comme ceux dont sont issus certains des cantiques actuels. Ceux-là sont peut-être les premiers à suspecter l'expression musicale religieuse du XVIIIe siècle, qui sont déjà dociles aux ersatz musicaux nés des hâtives compromissions avec le profane qu'ont provoqué la démission actuelle de la liturgie traditionnelle et l'abandon du latin d'église, et dont la suavité s'inspire directement de celle, inqualifiable cette fois, de la chanson contemporaine.

4. - Enfin, à l'époque romantique et, nous nous en expliquerons, à l'époque moderne, le musicien ne livre plus un spectacle auquel, croyant ou seulement lyriquement inspiré, il serait extérieur comme dans l'époque précédente. Une dialectique de l'intériorité et de l'extériorisation de l'âme et du sentiment personnel du compositeur s'établit dans les structures mêmes de l'œuvre. Le compositeur se donne en spectacle au Monde, ou retrouvant encore, dans un autre contexte, l'esprit du drame antique et même du drame chrétien, il hausse son drame propre au niveau de la collectivité dans un dialogue pathétique. Il se substitue et se donne en exemple à toute l'humanité pour en exprimer le drame. Cela est vrai de l'ensemble de l'attitude et des œuvres romantiques, profanes ou religieuses, donc à plus forte raison d'un texte qui l'y sollicite, la Messe. Nous devons donc non plus seulement juger le style du drame exprimé, par rapport au style des autres formes qui lui sont contemporaines, mais l'intention profonde qui provoque le style, et qui est d'abord la soumission préalable du romantique à sa destinée, entendue comme un symbole de celle de chaque auditeur.

La musique d'une messe romantique, c'est, nous le reconnaissons, moins le message du Christ qui est lancé que celui du compositeur. Celui-ci se pose en nouveau rédempteur; la messe romantique devient l'expression d'un drame personnel, à ceci près que le texte même invite le musicien à le hausser à nouveau au plan de la communion que la messe liturgique d'autrefois voulait signifier. C'est, semble-t-il, l'intention de la *Messe en Ré mineur* de Beethoven, de la *Messe de Gran* de Liszt et même, échappant à l'église, de cette immense liturgie de la religion wagnérienne qu'est *Parsifal,* recomposé sur les données mêmes de la Cène, fondement de la messe chrétienne. Mais la messe romantique, celle en Ré mineur de Beethoven, par exemple, reste l'expression d'un drame encore sacré, en ce qu'elle révèle un affrontement au tragique de la condition humaine qui, vue à travers le compositeur prenant une place de rédempteur, non pas par l'intermédiaire de ses héros mythiques d'autrefois, mais devenant le mythe lui-même et un nouveau messie, propose son drame et sa solution métaphysique aux fidèles, non dans la révolte comme on l'a dit parfois mais dans la sublimation et l'acceptation d'une nouvelle Passion et dans une nouvelle Quête du Graal. C'est alors le cri de Beethoven : la musique est une Révélation plus haute que toute religion et toute philosophie; qui pénètre le sens de ma musique est délivré des misères où se traînent les autres hommes.

Il serait injuste et téméraire de condamner les messes

romantiques comme la *Messe de Gran* de Liszt, la *Grande messe des morts* de Berlioz ou le *Requiem* de Verdi en vertu du caractère théâtral qu'impliquent les intentions que nous venons de dire. Il fallait qu'elles fussent théâtrales, dans l'esthétique de ce siècle, pour illustrer, selon les enseignements du romantisme philosophique, que notre vie est un théâtre tragique, dont la dernière scène est toujours connue. Ici encore, c'est la conception tragique de l'art et de la pensée romantiques qu'il faudrait donc plutôt accuser; mais ne pourrait-on alors plus justement reprocher à d'autres époques de l'art de n'avoir pas offert cette communication directe avec le divin qu'a tenté pour sa part le Romantisme ?

— Enfin l'époque moderne, à plusieurs des égards qui nous concernent ici, prolonge l'attitude romantique; du moins le compositeur impose encore une métaphysique. Mais il semble que, après la puissance subjective du message romantique, le compositeur moderne tende à une objectivation des éléments du drame. La Messe n'est plus tant un message personnel élevé au-dessus d'une collectivité ainsi révélée à elle-même que celui d'une collectivité à laquelle le compositeur, au contraire, s'intègre pour en écouter les craintes, les espoirs, les idéaux. Au sein du drame chrétien passent désormais les sursauts de l'affrontement des civilisations ou des idéologies et des drames collectifs vécus (*War Requiem* de Benjamin Britten...). Quand la collectivité romantique se reconnaissait dans le message du compositeur, le musicien moderne se reconnaît dans les tendances collectives. La Messe se forme alors dans le cadre d'une esthétique sociale, ethnique. Ce n'est pas un hasard si quelques messes contemporaines refassent appel aux thèmes populaires, aux données ethniques (*Messe glagolithique* de Janacek...). Par là, entre autres raisons, la Messe moderne prolonge bien le Romantisme qui fut pour l'Allemagne, mais pour elle seule, également un mouvement ethnique. Cependant, les écoles nationales sont nées de ce romantisme en s'appuyant sur leur propre passé. L'issue de cette révélation de chaque peuple à lui-même a été, dans le cadre, désormais mondial, des tendances esthétiques, la diffusion et le brassage des nouveaux moyens d'expression aussi bien que des traditions retrouvées, responsables d'un humanisme musical, écririons-nous un œcuménisme ? La Messe moderne peut ainsi jouer de cet œcuménisme aussi bien que des particularismes de chaque peuple sans jamais cesser à la fois d'être comprise de tous et de répondre aux aspirations spirituelles de tous, qu'elle soit le *Requiem* de Fauré en son monodisme retrouvé, la Messe de Stravinsky, renouvelant la polyphonie médiévale d'un Guillaume de Machaut, celle, *responsoriale,* de J. Chailley, reprenant la belle tradition du dialogue entre chant grégorien et polyphonie, ou même la *Messe des Pauvres* de Satie, de simplicité toute franciscaine, les messes a cappella de Caplet et de Poulenc, etc.

***

A chaque époque, jaillissements d'une même source, les deux domaines sacré et profane jouent l'un vers l'autre, s'empruntent mutuellement leurs styles, leurs structures, leurs idéaux et si le message quotidien que chacun livre aux contemporains semblent différent, le message profond, la vision du Monde est la même; si l'opéra de l'époque concertante impose à la Messe son style, il lui emprunte l'idée de sacrifice; la Messe romantique emprunte à la pensée et aux poètes romantiques leur conception du Tragique et leur idée de la rédemption par l'Art. La *Missa solemnis* en Ré et la *IXe symphonie* de Beethoven sont contemporaines (1822-24), ce n'est pas un hasard. Il n'y a pas, dans ses rapports avec la musique profane, un problème de la musique religieuse; il n'y a, pour le compositeur sacré ou profane, que la nécessité de l'exigence envers lui-même.

EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES 1966

CENTRE NATIONAL DE PRÉPARATION AU C.A.E.M. (Lycée La Fontaine)

Histoire de la musique

I. - Vous allez entendre trois fragments de disque, d'une minute environ chacun. Pour chaque fragment, indiquez, si vous les connaissez, le titre de l'œuvre, l'auteur, ses dates de naissance et de mort.

II. - Ecrivez dès maintenant sur votre copie les chiffres de 1 à 10.

Dix phrases vont à présent vous être lues deux fois de suite chacune; il n'y aura pas de nouvelle lecture ensuite. Si ces phrases vous semblent contenir une erreur, barrez le chiffre correspondant à leur numéro. Si elles vous semblent exactes, entourez le numéro sans le barrer.

Voici ces phrases :

1° Schubert et Schumann étaient de même nationalité.

2° Haydn est mort plus tard que Mozart.

3° La Tétralogie est un opéra de Wagner.

4° Le mouvement lent de la 7e Symphonie de Beethoven est remplacé par un allegretto en la mineur.

5° Les titres donnés aux Valses de Chopin (Valse de l'Adieu, du petit chien, etc.) sont des titres de fantaisie non acceptés par l'auteur.

6° La célèbre Marche Funèbre de Chopin est un mouvement de Sonate.

7° « La chasse de Fontainebleau » est un poème symphonique de Clément Janequin.

8° La Messe de Machaut est écrite pour cinq voix et orchestre.

9° Marc-Antoine Charpentier a été collaborateur musical de Molière.

10° Bach a été un grand musicien catholique.

III. - Choisissez le poème symphonique que vous connaissez le mieux. Présentez brièvement l'auteur et sa production (4 lignes), puis exposez l'argument en citant si possible les principaux thèmes (8 lignes) et donnez votre appréciation (4 lignes).

IV. - Compte rendu de lecture en 25 lignes d'une écriture de grosseur moyenne.

(Bela Bartok - La chanson populaire.)

Le texte sera lu deux fois, à cinq minutes d'intervalle.

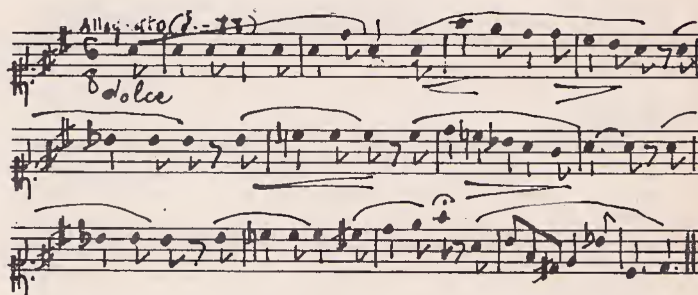
(Le nombre de lignes indiqué ci-dessus est un maximum. Ce qui dépassera dans chaque paragraphe ne sera pas lu et sera pénalisé.)

★

Les 3 fragments entendus furent extraits de : Scherzo de la 9e Symphonie de Beethoven - Phaëton de Saint-Saëns - Rigaudon du Tombeau de Couperin de Ravel.

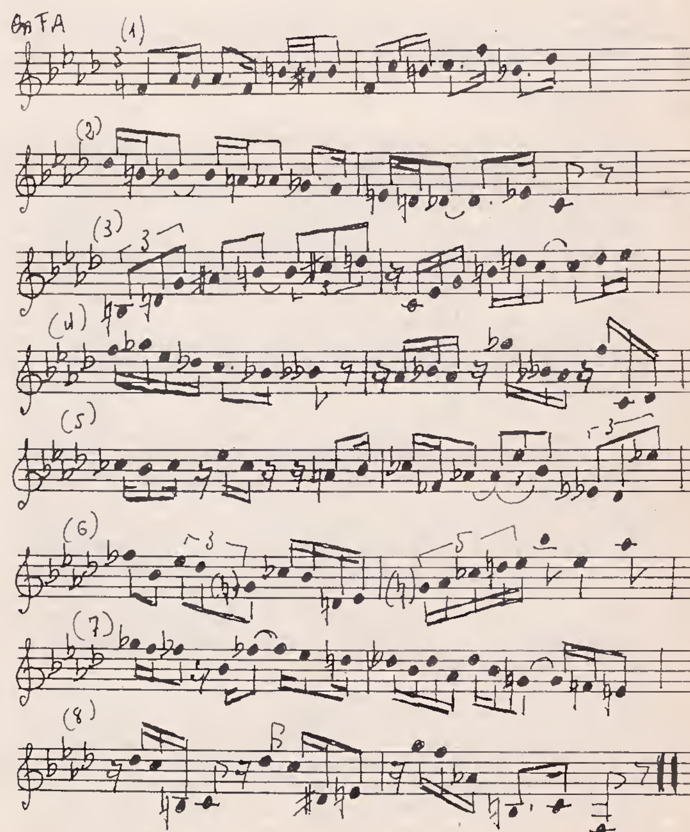
C.A.E.M. — 1er Degré

Harmonie



C.A.E.M. — 2e Degré

Dictée



Les points de vue de « L'E.M. » étant semblables à ceux de la revue « Actualités-Commerce », revue de l'Ecole des Cadres, nous reproduisons, avec son aimable autorisation, l'article suivant, toujours d'actualité, paru dans son numéro 13, *d'avril* 1966.

J'ACCUSE...

par Patrice BÉRARD

Actualités-Commerce

Il y a quelque chose de pourri dans le Royaume de France... il y a dans ce royaume quelque chose qui manifestement ne tourne pas rond. Alors que de tous côtés on ne fait que crier pour l'augmentation des salaires, l'augmentation des loisirs, la diminution du temps de travail, alors qu'ici et là, éclatent des grèves de revendication, on assiste à un réel dédain, un réel mépris pour tout ce qui touche à l'art.

Que font donc les Français de leurs heures de loisirs, comment les occupent-ils ? Sont-ils devenus fatigués, blasés, ont-ils déjà tout vu, tout entendu ? Et que fait l'Etat dans tout cela ?

La France, mère patrie des arts et des lettres a creusé un gigantesque caveau, dans lequel elle s'efforce d'engouffrer toute œuvre artistique ainsi que son auteur, recouvrant d'un pudique linceul tout ce qui dépasse encore. Beaucoup d'artistes qui aimaient trop la France pour vouloir la quitter ont été, et sont encore, dans des situations déplorables. Il fut un temps où la France était le mécène vers lequel on accourait du monde entier, artistes, intellectuels de toutes confessions. Mais depuis longtemps les Français se sont endormis sur cette réputation, sans faire quoi que ce soit pour qu'elle ait encore quelque réalité ou quelque vraisemblance.

J'accuse la France et les Français de laisser périr art et artistes, de s'embourgeoiser crassement, j'accuse la France de n'être plus la France...

LA PEINTURE.

Pour vivre de sa peinture aujourd'hui, il faut une certaine dose de courage, et plus encore de talent ou du génie, bien que cela ne soit pas toujours nécessaire : d'aucuns, en effet, se sont crus le droit d'user, d'abuser, de disposer du snobisme des gens par un exhibitionnisme outrageant et souvent déplacé. Ils ont vendu des toiles très cher et pendant plusieurs mois, et quand enfin on s'est rendu compte que cela ne valait rien, ceux qui en fait n'avaient d'artistes que le nom, purent se retirer dans la coulisse fortune faite. Ces cas heureusement demeurent rares, et ils le seraient plus encore si les critiques s'intéressaient un peu plus aux expositions, et si celui que l'on appelle le Grand Public avait une éducation artistique un peu plus poussée; car elle est c'est vrai pratiquement nulle en France. Illusoire pendant le primaire, elle demeure trop succincte pendant le secondaire. Aucune visite de musée n'est organisée par les lycées, et les professeurs ne veulent prendre cette initiative. On laisse les élèves dans la crasse la plus noire quant à l'histoire de l'art, et la fréquentation des cours de dessin devient facultative à partir de la classe de première. Bref, on traite trop cavalièrement des arts. Mal enseignés, ces cours deviennent de véritables pensums; trop laconiques, pour ceux qui s'y intéressent vraiment, ils n'apportent rien de positif.

Quand un peintre veut exposer ses œuvres, il se heurte déjà à de multiples problèmes financiers. La location d'une galerie coûte entre 800 F au foyer des artistes et 20.000 F chez Pétridès. Les frais d'insertion, de cocktail, de publicité ne sont naturellement pas compris dans ces prix... Alors il faut avoir de l'argent derrière soi, et la plupart des artistes en ont peu ou n'en ont pas. C'est pourquoi beaucoup d'entre eux ont des difficultés quand il ne leur faut vivre que de leur art; ils se heurtent de plus en plus à l'incompréhension du public, à sa mollesse, à sa paresse, cette espèce de conformisme rétrograde qui le pousse à n'accepter que les idées toutes faites que ses pères avaient déjà. Ce problème ne touche pas d'ailleurs par sa nouveauté; les impressionnistes en avaient fait la triste expérience. Ils ont vu leurs œuvres méprisées de tous s'entasser chez les marchands de tableaux sans trouver acquéreur, les mêmes œuvres que l'on s'arrache maintenant à prix d'or... Seulement, en attendant l'éventuel acheteur, l'artiste lui aussi doit manger : qu'on ne se leurre pas, c'est un être humain comme les autres... et il lui arrive souvent de rechercher ou d'accepter tel ou tel travail, perdant en heures de labeur le temps qu'il aurait pu consacrer à la création pure.

Quant à l'Etat, on ne peut pas dire que ce problème le préoccupe. Il a bien sûr créé le 1 % sur la construction des écoles, mais rares sont ceux qui peuvent en profiter : quelques peintres et quelques sculpteurs, amis des architectes qui traceront les plans de ces établissements, sans plus. Quand il procède à des achats, c'est au compte-goutte qu'il le fait, et seuls certains artistes connus peuvent en bénéficier.

Non, il existe indiscutablement un malaise dans l'art pictural. Les gens n'achètent plus de toiles, les murs de leurs appartements frappent par leur tristesse, et pendant qu'ils broient du noir, les artistes se morfondent dans l'incompréhension la plus totale.

LA MUSIQUE.

On peut bien sortir dans les premiers du Conservatoire National de Musique, ce n'est pas pour cela que l'on pourra trouver du travail dans la même branche. Au fond, avec son papier en poche, si l'on ne sait pas faire autre chose de ses dix doigts que de la musique, on a toutes les chances de se retrouver au chômage, en France tout particulièrement. Les compositeurs, pour faire jouer leurs œuvres n'ont pour ainsi dire aucun orchestre à leur disposition, et ce n'est assurément pas avec les subventions du gouvernement que l'on pourra en créer de nouveaux. L'O.R.T.F. possédait à elle seule cinq orchestres en province; elle n'en a gardé que deux. En ce qui concerne les crédits alloués par le gouvernement, il s'agirait de mentionner son dernier geste en faveur de la musique, puisque sur un budget de misère elle a eu la bonté de procéder à une augmentation de 40.000 F pour cette année...

La situation de la musique est à l'heure actuelle catastrophique; la plupart des musiciens sont désespérés, les concerts réservés à la musique contemporaine se comptent sur les doigts de la main. La plupart de ceux qui fréquentent les salles de concert sont des habitués, amis ou connaissances des artistes qui se produisent sur scène, et qui, partant, ont reçu d'eux des places à prix réduit. Non que cet usage soit répréhensible en soi, plus il y a de monde pour assister à un concert et mieux cela vaut. Mais il est inadmissible justement que des places soient aussi chères, et l'Etat qui doit promouvoir la culture en France devrait tout mettre en œuvre pour que ces concerts soient accessibles à tous. Le Français qui n'est déjà pas enclin à se cultiver, qui doit faire face à toutes sortes de taxes et d'impôts, ne fera jamais l'effort nécessaire si l'on ne lui présente pas sur un plateau les possibilités qu'il a de sortir un peu de lui-même, de s'élever intellectuellement.

Quant à la danse, parlons-en ! Pas de crédits spéciaux, ce qui fait que la plupart des compagnies chorégraphiques ne peuvent monter plus d'un spectacle ou deux en une seule année. L'Etat ne fait rien, il veut ignorer tous les problèmes qui se posent pour les musiciens. C'est aux amateurs de musique de s'élever maintenant pour crier leur réprobation.

L'éducation musicale n'est pas plus avantagée que celle du dessin. Ce n'est pas en une heure par semaine que l'on peut faire quelque chose de constructif, quand il s'agit d'apprendre l'histoire de la musique, apprendre à chanter, apprendre à écouter, apprendre le solfège... Un professeur en une seule heure par semaine ne peut humainement pas tout enseigner, c'est impossible. Un programme si vaste survolé en si peu de temps ne peut qu'ennuyer ceux auxquels il s'adresse. Et ces cours ne sont obligatoires que jusqu'en classe de troisième... On ne peut laisser les arts musicaux en une telle situation, et ceux même qui ne s'y intéressent pas devraient au moins s'en émouvoir...

LE THEATRE.

Il est mort, on l'a presque enterré. Plusieurs salles ont fermé leurs portes à Paris même, Paris... la capitale des arts... Paris qui ne fait rien et qui laisse s'éteindre ceux qui ont fait sa gloire et sa réputation.

L'Etat, toujours lui, ne prend aucune initiative pour empêcher ces salles de mourir, au contraire, il les écrase sous les taxes : environ 8 F sur une seule place. Que l'on s'étonne ensuite d'une certaine désaffection pour des plaisirs trop onéreux.

La cherté des places n'est pas la seule et unique raison de la crise que subit à l'heure actuelle le théâtre et tous les spectacles en général. Le succès que remportent les théâtres subventionnés le prouve bien, et l'on pourrait mentionner à cet effet l'action des théâtres comme le T.N.P., le T.E.P., le Théâtre d'Aubervilliers, celui de Villejuif, les théâtres Gérard-Philippe et Daniel-Sorano, la Comédie-Française, mais cet effort n'est pas suffisant. D'autres théâtres sont encore à créer, et l'on ne fera jamais assez dans ce sens. Tout est trop concentré sur Paris. Il faut décentraliser au maximum. C'est Ionesco qui disait récemment à la télévision : « Les bourgeois sont tellement bêtes qu'on n'a plus envie de les défendre ». Le public des théâtres est en majorité d'appartenance bourgeoise, et même s'il ne l'est pas, il se sait bourgeois dans l'âme. Habitudes de bourgeois, mentalité de bourgeois, le Français veut sa voiture, sa maison de campagne, et sa seule préoccupation est celle de payer les traites qu'il reçoit mensuellement. Et ces Français ne veulent plus sortir. Ils restent chez eux, devant leur poste de télévision, sans se donner la peine de tourner le bouton quand le programme ne les intéresse pas. La France s'endort, la France s'oublie.

Et pourtant ce ne sont pas les bonnes pièces qui manquent, mais quand un auteur apporte avec son manuscrit les capitaux nécessaires pour monter sa pièce, il est certain d'être joué, même s'il y a au même moment des pièces qui, plus que la sienne, méritent d'être montrées au public. En bref le théâtre se meurt en France, et certains théâtres subventionnés mêmes voient leurs salles désaffectées par le public, qui ne comprend plus rien à rien, qui ne veut plus se donner la peine.

La télévision pourrait venir en aide aux jeunes auteurs, mais la plupart du temps, on se demande vraiment où elle va chercher les pièces qu'elle nous offre en pâture. Mais peut-être est-ce parce qu'il n'y a pas de droit d'auteur à payer...

Quant au cinéma, sa crise est toujours latente, et l'on se demande parfois ce qui pourrait l'endiguer.

LA CHANSON.

Si bien souvent à l'heure actuelle la chanson ne peut porter le nom d'œuvres artistiques, et si elle ne contient pas toujours l'esthétique qu'on voudrait y trouver, il convient néanmoins de la citer comme exemple de produit d'une industrie qui ne cesse de se développer. Les jeunes représentent un pouvoir d'achat considérable qu'il convenait d'exploiter, ce qu'on a fait largement. Les maisons de disques sont aujourd'hui très puissantes et peuvent se permettre de faire la pluie et le beau temps avec ceux qu'elles engagent, lancer qui elles veulent et quand elles le désirent. Elles possèdent dans leurs tiroirs toute une cargaison d'enregistrements, qu'elles ont fait faire à de jeunes auteurs-compositeurs, qui sont en contrats avec elles. Mais la parution de ces disques n'est entourée d'aucune publicité. Anonymes, perdus dans des envois que ces maisons adressent aux marchands de disques, on les ignore, et la plupart des disquaires ne cherchent même pas à les écouter. Ce qui a pour conséquence que ces jeunes ne touchent pour ainsi dire pas de droits d'auteur... Une industrie prospère, oui, mais aux méthodes discutables.

Qu'à cela ne tienne, cette industrie peut servir d'exemple. Cette jeunesse, forte de son immense pouvoir d'achat, n'est pas loin d'arriver à un âge où il lui faudra, disons, des plaisirs plus relevés, plus intellectuels. Il lui faudra des théâtres, des salles de projection, elle aura besoin de tableaux pour décorer les murs de ses appartements; il lui faudra occuper ses heures de loisirs, et il n'est pas douteux qu'elle recherchera une certaine qualité dans ses distractions. C'est là que la publicité doit jouer son rôle : les tableaux sont une valeur aussi sûre que les titres en Bourse. Même si l'on doit introduire dans l'art une spéculation à grande échelle, je ne pense pas que l'on y perde en qualité, bien au contraire. Une distribution organisée, des campagnes dans la presse, sur les ondes, tout le monde y trouverait son compte, et l'art n'en souffrirait pas.

Il y a quelque chose de pourri dans le Royaume de France... ou bien peut-être encore, ce n'est pas assez pourri dans le Royaume de France. Il faut secouer les gens, leur prouver qu'ils ont le choix de leurs loisirs, et quand le programme ne leur plaît pas, leur apprendre à tourner le bouton de leur poste de télévision, leur montrer ce qu'il y a dans le monde, leur faire prendre conscience qu'ils travaillent pour leurs loisirs en relevant justement la portée intellectuelle de ceux-ci... Il reste beaucoup à faire, mais qui aura le courage de s'en charger ?

BEETHOVEN : SONATE OP. 106 (1)

par Jacques CHAILLEY

2e MOUVEMENT : SCHERZO

Des 4 mouvements de la sonate, c'est le plus « classique » — le moins intéressant aussi sans doute. On pourra passer plus rapidement sur son analyse, qui ne s'écarte guère des normes, à l'exception d'une *coda* inhabituelle à la fin du trio.

Selon l'usage, thème de 8 mesures tonique-dominante, d'une unité rythmique un peu lassante (on y trouve un écho affaibli du début du scherzo de la 5e Symphonie, peut-être aussi, avec de la bonne volonté, un rappel « cyclique » du début A1 du 1er mouvement), d'abord « ouvert », puis « clos » (l'accord V de *fa,* d'abord dominante du ton, devient à la reprise tonique du ton de dominante). Développement de 16 mesures (15-31), avec sa reprise à peine modifiée (31-47) retournant au TP. Trio « minore » (*si bémol mineur*), sans le titre. Phrase de 8 mesures (47-55) conduisant au relatif sur un « soufflet » dynamique, et basée sur un arpège que le mot *semplice* situe sans surestimation. Relever la similitude du dessin initial, en mineur, avec celui qui, en majeur, ouvre le scherzo; et aussi les deux notes initiales de basse, qui reflètent celles de la cadence précédente. L'une et l'autre établissent un lien thématique assez ténu entre le scherzo et son trio. Reprise textuelle mains inversées (56-64), 3e présentation relatif TP (64-72), puis 4e mains inversées (73-81), et c'est tout pour le trio.

Du moins est-ce tout pour le trio « proprement dit », car ici se glisse la seule innovation du morceau : une coda *presto* (8 mesures répétées trois fois avec de légères variantes) suivie de quelques mesures de fantaisie : gamme sur tout le clavier, puis trémolo de neuvième mineure (la classique « entrée du traître ») : cela deviendrait-il dramatique ? Non pas, car aussitôt se voit reprise la reprise sans surprise du petit scherzo avec ses reprises. Celle-ci achevée, vient une coda terminale, jouant sur la menace pour rire d'une modulation au demi-ton qui ne se produit pas : on finit sagement comme de coutume sur un rappel du thème initial (noter cependant l'inattendu de la finale féminine sur le 2e temps).

3e MOUVEMENT : ADAGIO SOSTENUTO

Ce morceau célèbre est l'un des très beaux adagios qui ont fait dès son vivant la gloire de Beethoven. On l'a analysé de différentes façons, cherchant principalement à le rattacher coûte que coûte à la « forme lied », ce qui entraîne de grandes complications. L'analyse que nous proposons est sans doute plus simple, et comme telle nous semble préférable.

Nous y voyons une longue déclamation continue de 87 mesures presque sans retour en arrière (les Allemands ont pour cela un mot expressif *durchkomponiert,* qui signifie à peu près « composé d'un seul trait »), comprenant trois grandes phrases A B C et une coda. Reprise intégrale (88) en variation ornementale jusqu'à la coda, et à partir de 156, coda différente. Enfin (166), conclusion générale du morceau par un rappel de A partiel, mais presque textuel. Celui-ci fait pendant à la phrase initiale et satisfait ainsi au grand principe A B A des constructions classiques, mais il n'est sans doute pas suffisant pour situer la totalité du morceau dans le cadre d'une « forme lied » intégrale à quoi se plie mal le reste de la construction.

Comment Beethoven a-t-il pu « tenir » pendant ces 87 mesures ? On va voir qu'il y est parvenu par une structuration à la fois très simple et très rigoureuse de cette longue apparence d'improvisation. Ici comme ailleurs, l'analyse ne doit pas consister à juxtaposer des petits morceaux de sucre sur une table, mais à déterminer les grandes lignes de construction, puis à rapprocher de plus en plus les points d'observation en cernant chaque fois les détails qui apparaissent à chaque phase d'approfondissement (et non ceux qui lui sont étrangers).

On a déjà vu la première phase de l'analyse. Rapprochons maintenant notre objectif et examinons chacune des parties en modifiant la mise au point en conséquence : de nouveaux détails vont apparaître.

I. - LA CANTILENE PRINCIPALE (1-87)

Elle établit le TP de *fa dièse mineur.* Pourquoi cette tonalité, en apparence si éloignée du *si bémol majeur* principal de la sonate ? L'éloignement n'est qu'apparent : *fa dièse mineur* est une orthographe de facilité pour sol bémol mineur, grande tierce inférieure de si bémol. Dans son *Cours de Composition,* Vincent d'Indy a montré l'importance chez Beethoven des constructions par tierces, sans toutefois l'expliquer. Nous avons nous-même proposé une explication d'ordre plus général que nous ne reprendrons pas ici (*Traité Historique d'Analyse Musical*). On en a ici un exemple typique (la tierce inférieure jouant dans l'articulation par tierces le rôle de *sous-dominante de tierce* que tiendrait *mi bémol* dans l'articulation par quintes (la S D est, en effet, le ton normal des morceaux lents de sonate). Dans le même cadre, la « dominante de tierce » de *si bémol* serait *ré,* que nous trouverons effectivement en valeur mes. 240 du finale. On rappelle que *sol bémol* a déjà été retenu comme ton voisin de *si bémol* dans la réexposition de A 3 du 1er mouvement (I, mes. 256).

a) La mesure initiale.

Non prévue à l'origine, elle doit sa célébrité au fait que la sonate était déjà gravée quand Beethoven décida de la rajouter. Il fallut, pour ces deux notes, faire regraver

(1) Voir "L'E.M." no 135, février 1967.

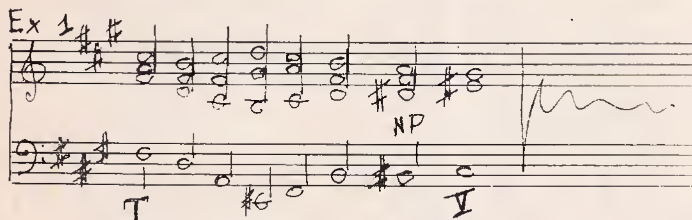
toute la planche, et l'auteur en maintint l'exigence malgré les récriminations de l'éditeur affolé du prix de revient.

Beethoven y tenait donc, et l'on doit se demander pourquoi (il ne suffit pas, selon l'usage, de renchérir sur les banalités emphatiques du type « cela change tout en effet »). Outre la respiration préparatoire que matérialise cette anacrouse, on observera que si deux notes seulement ont été ajoutées, la phrase préliminaire qui en résulte n'est pas de deux notes, mais de trois (incluant le *fa dièse* de basse de la mesure suivante), et que le mouvement ainsi créé n'est autre que celui déjà présenté plus loin, en contre-chant de la mélodie initiale, mes. 69-70, puis 154-155 et 156-157. Cette addition a donc une valeur thématique non négligeable — et l'interprète doit naturellement mettre en valeur le phrasé de trois notes et non de deux.

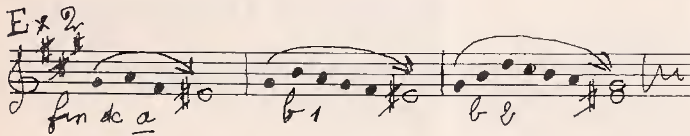
b) **Grande phrase A** (2-26).

De tonalité close (TP à TP), elle se divise en trois parties de structure *abb,* plus une brève coda.

La phrase *a* est l'élément essentiel. Non modulante, elle est articulée de I à V selon un schéma simple que l'on peut résumer comme suit (ex. 1) :



La partie *b* (mes. 9, deux dernières croches) commencera par une amplification ternaire, quasi franckiste, de la cadence terminale de *a* (ex. 2) :



Elle se poursuit, mes. 14, par la surprise d'une merveilleuse apparence de modulation inattendue au ton très éloigné de sol majeur, qui, après deux mesures, rejoint le port d'attache de fa dièse mineur pour la cadence conclusive. Mais au fait, est-ce bien une modulation ? On peut en douter, et y voir beaucoup plus simplement un développement original de la sixte napolitaine bien connue, sans aucun changement de tonalité : l'impression n'est est pas moins saisissante.

Cette partie *b* est reprise presque textuellement, à partir des deux dernières doubles croches de la mes. 17 (le pseudo-rappel de *a* du début de la mesure n'est qu'une apparence contredite par le phrasé), avec prolongement d'une mesure de coda (26), où l'arrivée attendue de l'accord final de tonique est esquivée pour se voir reportée au début de la partie B.

c) **Grande phrase B** (27-44).

A n'étant pas modulant, B le sera : il nous mène du T P *fa dièse mineur* à *ré majeur,* c'est-à-dire sa sous-dominante de tierce (même notion que ci-dessus), dont la valeur de S D se voit renforcée par le jeu des modes, puisqu'elle est aussi le relatif majeur de la sous-dominante de quinte habituelle (*si mineur*).

Sur un accompagnement d'accords brisés à la main gauche et avec le contre-appel intérieur de syncopes, une belle phrase non modulante prenant appui pour son départ sur un rappel de la dernière phrase de A 1 chante au soprano (articulation très simple I - V - I). Elle est reprise ornementée, mes 31-33, et amplifiée de deux mesures de coda, dont la seconde orne la première (34-35). Suit une seconde partie, de 36 à 40, modulant de *fa dièse* à *ré* par les quintes descendantes (*si-mi-la-ré*), en exploitant les mêmes formules que précédemment. Le but *ré* est atteint mes. 41 (changement d'armature); suivent 4 mesures de transition brodant autour de V de ce *ré* à partir d'une formule ornementale extraite de la phrase précédente (mes. 39-40) et mettant ainsi en valeur l'affirmation tonale de la partie C, bien affirmée en *ré majeur.*

On aura remarqué qu'à la construction *a b b* de A répond en B une construction inverse *a a b,* le *b* de la partie B jouant le rôle de pont modulant entre A (T P) et C (S.D. de tierce).

d) **Grande phrase C** (45-75).

Retour au T P : *ré majeur* à *fa dièse mineur.*

Deux grandes parties : une première entièrement en *ré majeur* (45-52) est de structure très simple, bien visible : une même phrase redite en écho, puis amplifiée avec nouvel écho. La seconde partie b, modulante, est plus complexe : d'abord sans modulation véritable, mais avec un amas de « broderies de modulations » (sur ce terme, voir notre *Traité Historique d'Analyse Musicale*), n'entamant pas la tonalité principale de *ré majeur* (53-60) (noter en cours de route, à la fin de 59, un « accord de notes de passage » indépendant de la tonalité, bon exemple d'un procédé qui a donné lieu à bien des contre-sens d'analyse. La mesure 57 a sans doute servi de modèle, consciemment ou non, à Wagner pour un passage célèbre de la Walkyrie). Seule la troisième partie *c* (fin de 60-75) est vraiment modulante et nous ramène d'abord au ton occasionnel de *ré majeur* dégagé de toute excroissance, puis au T P de *fa dièse mineur* qui marque la fin structurelle de cette première grande partie. Noter au passage, mes 69, un rappel épisodique de A a, avec à la basse le contre-chant qui a dicté à Beethoven l'addition de sa première mesure; même rappel à la basse mes 73 : ces retours en arrière, les premiers depuis le début, marquent eux aussi la fin de la grande partie.

La cadence terminale en *fa dièse* est attendue mes 76. Une rupture par 7e diminuée (prototype dont Wagner tirera bien des contre-types) l'évite et introduit la coda.

e) **Coda** (76-87).

C'est un « soufflet » crescendo-diminuendo à modulations lointaines par marches harmoniques développant d'assez loin la cellule initiale de A a, déjà évoquée en fin de *c*. Cadence terminale enchaînant avec la reprise de la deuxième grande partie.

II. - **REPRISE ORNEE** (88-165) **AVEC CODA DIFFERENTE**

La partie A est textuelle. On retrouve *a* mes. 88, *b1* mes. 95, *b2* mes. 104. La partie B (113-129) textuelle dans son détail, présente une modification du plan tonal : à l'inverse du modèle, elle va de *ré* à *fa dièse,* et celui-ci est majorisé pour faciliter la symétrie. Ornementation non seulement décorative, mais expressive, qui va parfois (mes. 118 et suivantes) jusqu'à présager Chopin.

Détail : *a1* (113) est présenté en *ré majeur, a2* (117) module en *si mineur, b* (121) regagne le T P *fa dièse* majorisé. La partie C (130-153) est entièrement dans ce T P majorisé, nonobstant les broderies de modulation de *b* qui n'affectent pas le T P. On observe qu'en présentant en reprise C en T P (malgré le mode) alors qu'il était en exposition présenté dans un ton différent (*ré*), Beethoven introduit dans une forme différente le principe de la réexposition de sonate : on sait combien il raffole de ces mélanges de forme.

Après l'arrivée conclusive au T P (152-153), une bifurcation nous fait quitter ce ton, au moment précis où la copie du modèle allait réintroduire le rappel de A a, Celui-ci (154) survient en un *si mineur* qui oblique de suite vers un *sol majeur* épisodique sans relation précise avec le T P (c'est là le signe des fantaisies de coda).

Alors que la coda du modèle était bassée sur *A a,* celle de la reprise (156-165), après le bref rappel du *A a* dû au modèle, sera basée sur *C a.* Pourquoi ? Sans doute pour ne pas déflorer le retour de *A a* qui marquera, mes. 166, la conclusion d'ensemble du morceau.

III. - **CONCLUSION GENERALE DU MORCEAU** (166-fin)

Elle comporte, dans le ton principal, une reprise abrégée, mais quasi-textuelle de *A a* (166) et *A b* (174) suivie d'une brève coda terminale sur *A a* (181-fin), joliment majorisé pour finir.

Ainsi se trouve introduit tardivement le principe A B A de la forme dite « lied » (mais pourquoi ce terme allemand bien impropre ?) dans une forme basée jusqu'alors sur la variation. Encore un exemple de ces mélanges de formes dont Beethoven est friand.

(*A suivre*)

A NOS LECTEURS

A la demande de nombreux lecteurs « L'Education Musicale » procède à la réimpression de commentaires d'œuvres enregistrées, extraits de divers numéros aujourd'hui épuisés.

Ces réimpressions paraissent en petits opuscules de format réduit (11x17) et comprennent les analyses suivantes :

Beethoven : Sonate à Kreutzer, Concerto violon, Coriolan, ouverture - **Berlioz :** Carnaval romain, ouverture; Symphonie fantastique - **Bizet :** l'Arlésienne - **Borodine :** Le Prince Igor - **Haendel :** Watermusic; Les Saisons; Symphonie la Surprise - **Honegger :** Pacific 231 - **Moussorgsky :** Tableaux d'une exposition - **Prokofiev :** Pierre et le Loup - **Ravel :** Jeux d'eau; Tombeau de Couperin - **Rimsky-Korsakov :** Shéhérazade - **Roussel :** Festin de l'araignée - **Schumann :** Les deux grenadiers - **Smetana :** La Moldau - **Stravinsky :** L'Oiseau de feu - **Tchaïkowsky :** Casse-Noisette - **Weber :** Le Freischutz.

Prix d'un commentaire : F 2.

Prix des 22 commentaires : F 35 (au lieu de F 44).

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal, 3 volets) au nom de « L'Education Musicale », C.C.P. 1809-65 Paris.

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

Pour les Jeunes... Musique du Monde !

Emissions bimensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la Chaîne de France-Culture.

Jeudi 16 mars (10 h 15 à 10 h 45) :

— Poulenc : Les animaux modèles.

— Messager : Les deux pigeons.

Jeudi 6 avril :

— Rimsky-Korsakov : Snégourotchka.

— Mozart : 3e Concerto pour cor.



Ces émissions illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « feuillets » pour les élèves), édités par « Musique et Culture ».

Pour tous renseignements, écrire à « Musique et Culture », 24, avenue des Vosges, Strasbourg.

(Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros » dans la section Pédagogie.)

L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ANNUELLE DES DIRECTEURS DES CONSERVATOIRES ET ÉCOLES NATIONALES DE MUSIQUE

par Jacques VEYRIER

Directeur de l'École Nationale de Musique de Boulogne-sur-Mer

C'est le lundi 9 janvier que s'est tenu le Congrès annuel des Directeurs, en la salle des Commissions des Arts et Lettres, rue Saint-Dominique.

Présidée par M. Albert Beaucamp, Directeur du Conservatoire de Rouen, cette Assemblée a procédé à l'étude d'une série de problèmes très divers. Les débats portèrent, en effet, tant sur des problèmes d'ordre corporatif, comme ceux des échelles indiciaires et de l'âge de la retraite, que sur des problèmes d'ordre strictement pédagogique tels que la définition d'un niveau type dans une matière déterminée, voire des échanges de vues sur certaines méthodes ou certains manuels.

Mais, si ces débats se révèlent parfois fructueux dans certains domaines purement techniques, les divers exposés ou interventions ont fait ressortir une fois encore la difficulté d'établir une politique véritablement générale de l'enseignement aussi bien que des manifestations publiques.

En effet, si tous les Directeurs présents ont une formation et une compétence sensiblement égale (au moins en ce qui concerne les Directeurs des Ecoles Nationales et des grandes Ecoles Municipales) il se trouve que les uns dirigent une Ecole de 2 à 300 élèves dans une commune de 20 ou 30.000 habitants, et les autres une Ecole réunissant un effectif double, si ce n'est triple, dans une agglomération groupant parfois près d'un million d'âmes. Selon les régions, les traditions artistiques sont profondément ancrées... ou simplement à créer. Quant aux municipalités, qui ont encore hélas ! la presque totalité des charges budgétaires qu'entraînent les activités artistiques, l'intérêt qu'elles leur portent est extrêmement variable.

Cela signifie qu'une agglomération très riche peut quelquefois se désintéresser totalement du climat artistique et musical de son secteur, et qu'à l'inverse, une petite ville peut consacrer en valeur relative une part importante de ses ressources à ces mêmes activités.

Il faut aussi remarquer qu'en raison des traditions dont nous faisions état, certaines villes disposent d'un orchestre symphonique valable, d'autres ne peuvent réunir un ensemble cohérent qu'avec le secours de villes voisines, d'autres enfin ne disposent que des élèves de leur Ecole de Musique; jeunes musiciens à la conscience inattaquable, mais à la technique encore incertaine.

Les Directeurs ont donc à affronter des situations et des climats aussi divers que possible, en disposant de moyens financiers extrêmement mal partagés.

Ceci explique non seulement combien il est difficile de prendre des mesures d'ordre général qui ne comporteraient pas le minimum de souplesse nécessaire à leur application à l'échelle nationale, mais aussi les différences de méthodes (et de résultats...) que l'on rencontre parfois d'un établissement à un autre.

Mais il faut encore juger ces différences à leur juste valeur et ne pas s'en servir dans une argumentation aux intentions quelquefois suspectes. Car, après tout, il arrive bien que telle Université soit à juste titre particulièrement fière de sa Faculté de Lettres et envieuse du renom d'une Faculté voisine de Droit ou de Médecine, sans pour cela qu'il faille monter en épingle certaines rivalités régionalistes.

De toutes manières, c'est vers l'avenir qu'il faut nous tourner au lieu de déplorer les imperfections du présent. C'est pourquoi nous avons particulièrement retenu le côté constructif des déclarations formulées à la clôture de cette Assemblée par M. Marcel Landowski, Inspecteur Général de l'Enseignement Musical, promu depuis 8 mois Directeur de la Musique.

M. Marcel Landowski s'efforce précisément de créer dans notre pays cette « infrastructure musicale » qui n'existe pas. Pour ce faire, le premier objectif était d'obtenir une revalorisation substantielle du budget de la musique.

Celui-ci stagnait depuis plusieurs années aux environs de 144 millions d'anciens francs. Il permettait, en partie, de subventionner une quarantaine d'Ecoles Nationales en leur attribuant, selon leur importance, entre 1 et 3,5 millions. Cette subvention est très faible si l'on pense que le budget d'une Ecole de moyenne importance atteint une cinquantaine de millions.

C'est donc avec une légitime fierté que M. Landowski a pu annoncer aux Directeurs présents que son budget passait en 1967 de 144 à 600 millions (toujours en francs légers).

Deux possibilités lui étaient offertes : soit quadrupler uniformément la subvention de chaque Ecole Nationale, soit, au contraire, concentrer l'effort sur quelques établissements privilégiés. La première formule faisait naturellement plus d'heureux, mais il faut reconnaître qu'une subvention de 8 à 10 millions ne permettait pas pour autant à une Ecole de réviser totalement ses statuts et de modifier profondément

sa structure. C'est pourquoi l'Inspection Générale a préféré axer son effort sur un nombre plus limité de Conservatoires. C'est ainsi que, dès 1966, deux Conservatoires (Toulouse et Reims) se sont vus élevés au rang de « Conservatoires Régionaux ». En 1967, deux nouveaux établissements reçoivent ce titre : Rouen et Lyon, tandis que trois Conservatoires vont bénéficier d'une aide particulière, étape intermédiaire entre l'Ecole Nationale ancienne formule et le Conservatoire Régional; il s'agit de Saint-Brieuc, Douai et Mulhouse.

D'ici quelques années, si les augmentations de crédits se font selon le rythme prévu, il y aurait 23 Conservatoires Régionaux : un par Académie. Ces établissements seraient de véritables « Lycées Musicaux » où, et c'est là la grande innovation, les jeunes musiciens recevraient une culture générale en même temps qu'une formation professionnelle.

Des expériences de mi-temps pédagogique viennent, en effet, de débuter (à Reims par exemple). Pour donner à celles-ci le maximum de chances de succès, M. Landowski recevra l'aide technique d'un Inspecteur d'Académie qui, a-t-il annoncé, vient d'être détaché de l'Education Nationale.

Cette culture générale permettrait donc aux musiciens de pouvoir, en cas d'insuccès, envisager une « reconversion » dans une autre voie.

Car les Directeurs n'ont pas manqué de faire remarquer à M. Landowski que les réalisations en cours, pour être attachantes, ne résolvaient pas pour autant le problème des débouchés : tant que celui-ci ne sera pas résolu à l'échelle nationale, les Conservatoires de province doivent, en effet, limiter leurs ambitions à la formation d'amateurs.

La statistique est formelle sur ce point : l'effectif total du Conservatoire de Paris ne représente que 5 % de l'effectif total des Conservatoires de province; et, si tous les professionnels ne passent pas par la rue de Madrid, en revanche tous les élèves de notre « Grande Maison » ne viennent pas non plus de la province.

Cette objection était naturellement prévue par l'Inspection Générale : la mise en place de cette « infrastructure » à laquelle M. Landowski a fait allusion comporte un projet de création d'orchestres régionaux.

Le recrutement de deux formations est actuellement à l'étude. Elles seront en partie à la charge de l'Etat et leur budget les mettra à égalité avec certains orchestres étrangers. Ces phalanges pourront ainsi assurer une « irrigation » musicale dans leur région.

En ce qui concerne la coopération avec l'Education Nationale où M. Landowski souhaite voir se développer l'étude des « matières de la sensibilité au côté des matières de la connaissance »; on nous annonce la mise en chantier d'une « étude technique » de « l'option musique » au Baccalauréat. On nous signale aussi un accord de principe de l'Education Nationale pour la formation d'Instituteurs spécialisés qui enseigneraient valablement la musique dans les classes primaires. Cette formation soulève du reste certains problèmes car l'Education Nationale tient à la polyvalence de ses maîtres. Par ailleurs, là encore il faut compter avec les moyens financiers disponibles...

***

Que conclure de tout cela ? Il faut reconnaître que depuis de nombreuses années le métier de Directeur consistait surtout à écouter les promesses et les encouragements généreusement dispensés dans les bureaux de la rue Saint-Dominique et à tenter ensuite de faire partager le peu d'illusions que nous avions aux Ediles Municipaux dont le scepticisme allait grandissant.

Cependant, il semble que l'on soit, cette fois, engagé dans la voie des réalisations concrètes. Certes, le nombre d'Ecoles privilégiées est encore très faible, et il est encore trop tôt pour se prononcer sur la valeur des expériences récemment commencées, par exemple celles d'enseignement mixte musical-général. Hélas, certains projets ne dépendent pas uniquement des Arts et Lettres.

Mais pour une fois les chiffres parlent : un budget quadruplé est un succès notoire, et 7 Ecoles largement subventionnées sur 45 c'est aussi un résultat tangible.

On sait que l'« Orchestre de Prestige » est en train de se réaliser; sans doute les orchestres régionaux suivront d'ici peu. Nous formons simplement le vœu que les choses n'y soient point faites à demi : ces formations devraient disposer d'un budget qui leur permette de rétribuer largement ses membres; on pourrait alors, comme à l'étranger, exiger d'eux l'exclusivité pour que cesse l'habitude du cumul, et qu'une tradition vraiment artistique finisse par remplacer la course au cachet et aux « affaires », habitudes qui ont trop souvent porté grand préjudice à notre profession.

CONCOURS INTERNATIONAL DE MUSIQUE MONTREAL - 1967

Le prochain Concours International de Musique de Montréal aura lieu du 22 mai au 3 juin 1967, à la Place des Arts, dans le cadre des activités artistiques de l'Exposition Internationale et Universelle (Expo-67) et sera consacré au Chant.

Les gagnants se partageront la somme de $ 23,500 comme suit :

— *un premier prix de $ 10,000; un deuxième de $ 5,000; un troisième de $ 2,500; un quatrième de $ 1,500; un cinquième de $ 1,000 et sept prix de $ 500.*

L'inscription des candidats est déjà engagée. On est prié de s'adresser à l'Institut International de Musique du Canada, 106, avenue Dulwich, Saint-Lambert, Montréal (Québec), Canada. Par câblogramme : « Intermusic ». Les participants doivent être à Montréal dès le 18 mai afin de participer au tirage dont dépend l'ordre aux différentes étapes du concours.

AVIS DE CONCOURS

VILLE DE SAINT-QUENTIN

Recrutement d'un professeur de solfège et ensemble vocal

Programme du concours :

Harmonie (réalisation d'un alterné au cours d'une mise en loge de 8 heures).

Dictées musicales (une voix, trois voix).

Lecture à vue (chantée sur 7 clés, accompagnée au piano).

Direction chorale - Pédagogie.

Ce concours est accessible aux candidats de nationalité française âgés de 21 ans au moins et 40 ans au plus.

Traitement :

— de début, indice réel 228; au 7e échelon, indice réel 445.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser soit à Monsieur le Maire de la Ville de Saint-Quentin, soit à Monsieur le Directeur du Conservatoire Municipal de Saint-Quentin.

VILLE DE TROYES

Recrutement d'un professeur de chant et art lyrique

Poste à temps complet de 12 heures

Date :

Le concours aura lieu le samedi 18 mars 1967, à partir de 14 heures, à l'Ecole Nationale de Musique, 4, rue Diderot, à Troyes.

Dépôt des candidatures :

Les dossiers seront reçus à la Mairie de Troyes jusqu'au samedi 11 mars 1967 inclus.

Nomination :

Le candidat admis devra prendre ses fonctions le 1er octobre 1967.

Traitement :

Echelle de Professeur prévue par l'arrêté en date du 27 juin 1965.

PROGRAMME DU CONCOURS

A. - **Chant.**

1. Une grande vocalise de Fauré, Ravel, Roussel, Dukas ou Harsanyi.
2. Un Air extrait des « Classiques du Chant », Collection Hettich.
3. Un Lied de Schubert, Schumann ou Brahms.
4. Une mélodie de Fauré, Duparc, Debussy, Poulenc ou Jolivet.
   (Chacune de ces quatre pièces sera choisie par le candidat.)
5. Lecture à première vue : une mélodie avec paroles.
6. Examen pédagogique : cours à faire à des élèves des quatre degrés qualitatifs d'enseignement. Questions posées par le Jury, concernant la pédagogie et la technique vocale.

B. - **Art lyrique.**

1. Exécution d'un Air d'Opéra ou d'Opéra-Comique (au choix du candidat).
2. Cours pratique de mise en scène lyrique, avec les élèves indispensables en l'occurence, sur un fragment d'un ouvrage imposé et désigné aux candidats, 20 jours pleins avant la date fixée pour le déroulement des épreuves.
3. Commentaires psychologiques, consacrés à un personnage majeur d'une pièce lyrique, choisie par le candidat. Questions posées par le Jury, concernant la présente évolution de la gestique et de la mise en scène lyriques, ainsi que ses prolongements ultérieurs.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à la Mairie de Troyes, bureau du personnel.

VILLE DE BREST

Recrutement d'un professeur de diction et art dramatique

Les épreuves se dérouleront à l'Ecole Nationale de Musique de Brest le 25 mai 1967.

Enseignement :

12 heures par semaine.

Traitement :

Indices bruts : 300-585. A ce traitement s'ajoutent les indemnités allouées aux agents des services communaux.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser au Secrétariat de l'Ecole Nationale de Musique, 16, rue du Château, 29 N Brest.

ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE ET D'ART DRAMATIQUE DE CLERMONT-FERRAND

Des concours auront lieu au Conservatoire National Supérieur de Musique, 14, rue de Madrid, Paris, en vue de la nomination d'un :

— Professeur d'orgue et de piano

et d'un :

— Professeur de violon

à l'Ecole Nationale de Musique de Clermont-Ferrand.

Ces concours se dérouleront :

Orgue et piano : le 22 mars 1967, à 9 h 30.

Violon : le 22 mars 1967, à 14 h 30.

Nombre d'heures de cours hebdomadaires : 12 heures.

Traitement :

Indices bruts 300 (1er échelon), à 585 (7e échelon), auxquels s'ajoutent, s'il y a lieu, les allocations familiales, supplément familial et indemnité de résidence.

Pour tous renseignements complémentaires (épreuves à subir, inscriptions, etc...), s'adresser soit à la Mairie de Clermont-Ferrand, bureau du personnel, soit à l'Ecole Nationale de Musique, 3, place Gaillard, à Clermont-Ferrand.

Les inscriptions seront reçues jusqu'au 11 mars 1967.

L'ENSEIGNEMENT DU SOLFÈGE AU STADE INITITIAL PAR LES MÉTHODES ACTIVES

Le Conservatoire de Paris est fier, et à juste titre, de ses classes de solfège qui sont sans doute les meilleures qui soient au monde. La merveilleuse facilité de lecture que possèdent les instrumentistes de nos grands orchestres fait l'admiration de tous les chefs étrangers.

Formés à cette discipline, la plupart de nos professeurs de province obtiennent de beaux résultats aux cours moyens et supérieurs. Le Directeur de Brest parle encore avec reconnaissance de l'excellent enseignement que dispensait à Metz, vers 1930, notre cher Président Albert Ehrmann.

Au stade initial, par contre, le moment est venu d'adopter des méthodes nouvelles. Un enseignement abstrait, théorique, est trop souvent proposé aux enfants. Et que dire de cette morne alternance de lectures et de dictées, ces deux exercices étant pratiqués à l'aide de textes résolument scolaires. Rien dans tout cela, qui soit fait pour attirer l'enfant, pour le « piper » comme dit Montaigne. On étudie la musique comme on étudie une langue morte, et selon des progressions très « rationnelles », paraît-il, mais bien faites pour rebuter le tout jeune élève.

*Les musiciens qui sont allés à l'étranger, les esprits non routiniers savent bien qu'*on ne peut apprendre la musique qu'en faisant de la musique, *Roger-Ducasse, André Gédalge, Angèle Ravizé, avaient signalé la valeur pédagogique du chant populaire. Une méthode audio-visuelle a été imaginée par A. Massis dont on a déjà parlé. On sait, enfin, les travaux de Martenot.*

Chargée de cours à l'Ecole Nationale de Musique de Boulogne-sur-Seine, Mme Aline Pendleton était particulièrement bien désignée pour animer les stages dont nous allons parler. Initiée, toute jeune, aux méthodes de Gédalge et de Roger-Ducasse, ayant remporté trois premiers prix au Conservatoire de Paris, cette musicienne a par ailleurs une culture générale étendue. En plus de ses deux baccalauréats, elle possède trois langues étrangères, elle a pu faire des stages chez K. Orff à Salzburg, et à Budapest auprès de Kodaly, et elle participait aux journées d'Ann-Arbor (Michigan) l'été dernier.

L'Ecole Nationale de Boulogne nous offre donc une classe pilote, où les meilleurs principes sont adoptés à nos habitudes françaises, où les expériences faites au dehors sont confrontées avec les données de nos maîtres Gédalge et Roger-Ducasse.

Les Ecoles Nationales de Province ont envoyé en septembre de jeunes professeurs désireux d'acquérir de nouvelles données solfégiques : les Ecoles Nationales de Toulouse, Reims, Lyon, Caen, Rennes, Le Mans étaient représentées. Le stage de septembre 1966 *ayant eu un très grand succès, M. l'Inspecteur général Landowski a voulu recommencer l'expérience sur une plus vaste échelle.*

32 *stagiaires sont venus participer aux rencontres des* 2, 3 *et* 4 *janvier; ils étaient encore là lors de la* 2e *partie du stage, les* 9, 10 *et* 11 *février.*

Des animateurs de premier plan avaient été priés de venir à Boulogne-sur-Seine. Mme Mathey (Athènes), formée magistralement par Orff, a eu un succès extraordinaire. Venu de Malines, Jos Wuytack, qui avait déjà fait tant d'impression en septembre, n'a pas excité moins d'intérêt que sa collègue.

Mme Schoch, professeur au Conservatoire de Strasbourg, a montré, en septembre comme en janvier, qu'il serait impossible d'enseigner, mieux qu'elle ne le fait, le jeu de la flûte douce. M. Rieunier, Mme Rieunier sont trop connus à Paris et à Versailles pour qu'on ait besoin de faire leur éloge. Mme Pendleton fut, bien entendu, l'âme de ces stages.

Les stagiaires de janvier venaient de tous les secteurs de l'Education musicale. On comptait parmi eux : 2 directeurs d'Ecoles Nationales; 13 professeurs d'Ecoles Nationales; 11 professeurs des lycées et collèges; 6 professeurs d'écoles libres.

On s'en voudrait de ne pas signaler ce très bel effort réalisé dans l'ancien Conservatoire de M. l'Inspecteur général, effort auquel je suis heureux d'être activement associé. Dans un avenir que je souhaite aussi prochain que possible on enseignera le solfège en France de façon plus attrayante pour les débutants, et partant, beaucoup plus efficace. On ne verra plus, j'en suis sûr, autant d'enfants de 6 et de 7 ans abandonner la musique après une année d'étude.

Pierre AUCLERT,
Inspecteur principal de la Musique,
Délégué Français au Bureau
de l'International Society for Music Education.

STAGE ORFF A NANCY

par J. BUREL

Professeur d'Education Musicale

Organisé par le mouvement « A Cœur Joie » à l'intention de ses propres animateurs mais aussi de tous les professeurs d'éducation musicale voulant se « recycler », ce stage s'est déroulé dans un C.R.E.P.S. de la banlieue de Nancy, du 1er au 4 septembre. Il était animé par le professeur Hans Bergese, de l'Ecole Supérieure de Musique de Berlin.

Hans Bergese, de tempérament plus autrichien (et même italien) que germanique, est doué d'une personnalité rayonnante, dynamique et enjouée. C'est au milieu d'une batterie de timbales qu'il faut le voir, se penchant de l'une à l'autre pour mieux en extraire le sortilège, insufflant la vie à nos exécutions qui, pour être fidèles, n'en étaient pas moins froides et contractées ! Un vrai magicien !

Un expert, d'abord dans le maniement de tous les instruments à percussion que le génie de son maître Carl Orff a su faire passer des mains des professionnels dans celles des enfants pour leur meilleure éducation rythmique et mélodique.

Une matinée tout entière fut consacrée au tambourin, d'une richesse d'expression que la plupart d'entre nous ne soupçonnions pas; mais, que ne peut-on faire avec les deux sons de cet instrument : le son grave de la peau frappée de toute la longueur du pouce, et son octave supérieure donnée par le bois fouetté à travers la peau à l'aide des doigts 3, 4 et 5 de la main droite ! Qu'on pense à la variété des accents possibles (sur les temps et ou à contretemps) frappés en pleine peau ou sur le bois, et aux nuances (cresc et dim) qui servent à remplir les creux d'une mélodie ou à amener un accent de façon dynamique ! Quelle vie dans l'interprétation d'une simple danse folklorique si l'on dispose d'un tambourin... et d'un bon tambourineur ! C'est là, bien sûr, tout un art auquel nos élèves ne demandent d'ailleurs qu'à être initiés.

D'un maniement plus facile, les timbales permettent une excellente initiation rythmique basée sur l'alternance des deux mains, sur un seul ton pour commencer. Apprendre à frapper de la sorte des noires, puis des croches et des doubles-croches est un excellent exercice qui révèle bien des gaucheries de gestes, bien des incompréhensions rythmiques, et permet de les conjurer. M. Bergese propose initialement une série de formules dans les mesures à 4/4, 6/8 et 9/8 sur une seule timbale, puis des combinaisons d'abord simples puis de plus en plus compliquées (mesures irrégulières, contretemps) avec deux et trois timbales. Cette technique permet d'aborder l'étude et la lecture de nombreux rythmes de base et d'acquérir l'indépendance des deux bras qui doivent agir soit alternativement, soit ensembre et marquer à volonté sur l'une ou l'autre des timbales des accents réguliers ou irréguliers. Matériel plus coûteux mais technique plus facile; intérêt musical incontestable.

Avec les xylophones, métallophones et carillons, on entre dans le jeu mélodique et harmonique qui sera fructueux s'il repose sur la base d'une solide éducation rythmique. Pour M. Bergese le canon « Frère Jacques » offre une mine de combinaisons à partir desquelles on peut broder à volonté : ce qui donne une trentaine d'éléments mélodiques formant « ostinato » sur la mélodie et pouvant se superposer les uns aux autres par adjonctions successives (à condition d'avoir assez d'instruments). Le résultat est une simple mais exquise symphonie où chaque enfant peut jouer son rôle... modeste mais bien en mesure... ceci tout en chantant. Car — et ce n'est pas là un moindre mérite — ces instruments à percussion scolaires permettent l'usage simultané de la voix, que celle-ci reproduise les sons de l'instrument ou que ce dernier accompagne autrement la mélodie chantée. Ainsi, la participation active est totale : voix et gestes pour une réalisation musicale complète : rythme, mélodie, harmonie et orchestration.

Le canon « Frère Jacques » donne une harmonie basée sur le balancement Tonique-Dominante, mais on peut ensuite construire des formules d'accompagnement utilisant les trois fonctions tonales. La réalisation instrumentale et vocale en est alors facile et peut servir d'accompagnement à telle ou telle mélodie, moyennant une recherche quelque peu empirique mais concrète (choix entre les diverses formules proposées) à la portée de l'enfant et faisant appel à son goût.

Dès lors, on peut s'évader vers des réalisations de plus en plus originales et éviter la monotonie de l'ostinato, excellent point de départ dû à Carl Orff. Hans Bergese nous a entraînés bien au-delà et il est hors de doute qu'avec un bon nombre d'élèves... et des conditions de travail correctes, on puisse arriver à l'interprétation, non seulement de chants populaires harmonisés pour ces instruments (1) mais encore d'œuvres classiques simples (2) sans parler des infinies possibilités d'improvisation ou d'invention que nous pouvons offrir à nos élèves : inventer une mélodie sur un rythme, dans une tonalité ou un mode donnés.

Le stage se terminait par un concert donné par les stagiaires répartis en quatre groupes; au programme :

— Sarabande en la mineur, de Pachelbel.

— Contretanz la Fenite (ut majeur), de Mozart.

— Ländler (ut majeur), de Schubert.

— Ton-Kanon (dodécaphonique), de Heinz Lau.

(Les trois premiers morceaux se trouvent dans les recueils indiqués ci-dessous, note 2.)

---

(1) Europa im Lied - 5 volumes : France, Grande-Bretagne, Pays-Bas, Scandinavie, Finlande, Russie, Pays baltes.
(2) Musique pour Orff - Instrumentarium - 3 recueils.
Ces ouvrages sont édités en Allemagne par Karl-Heinrich Möseler, Wolfenbüttel et Zurich. Dépositaire pour la France : Eschig, 48, rue de Rome, Paris-8e.



SCHOLA CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.

Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.



Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.



INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la 6e aux classes terminales.

- **Enseignement Secondaire et Artistique jumelés :**

  (Baccalauréat artistique) dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

MOZART : LA FLUTE ENCHANTÉE

par René KOPFF

(Voir l'Education Musicale n° 132 à 135, de novembre 66 à février 67)

Quatrième tableau.

Changement de décor. L'action se transporte au royaume de Sarastro, dans un bosquet sacré avec les trois petits temples de la sagesse, de la raison et de la nature (encore la triade maçonnique). Le contraste est frappant entre le duo précédent et ce qui suit. Après la futilité, maintenant la noblesse, le sublime.

N° 8 Finale : Scène 15.

Larghetto 2/2 en do majeur.

Nous voilà donc transportés en un lieu saint. Les trois génies conduisent Tamino en scène. Leur rôle peut paraître quelque peu douteux. D'abord envoyés par la Reine de la Nuit pour guider nos deux héros, ils apparaissent à partir de ce finale comme les instruments de Sarastro (encore une des nombreuses contradictions du livret).

Le sentiment d'une sainte paix nous enveloppe dès les premières notes de ce finale. On est fasciné par un charme merveilleux. On retrouve d'abord le rythme pointé dont nous avons déjà signalé l'importance dans le monde de Sarastro. L'orchestration contribue également à donner à ce début le caractère d'une véritable marche religieuse. Le rôle des divers groupes sonores est très différencié. Les cordes, doucement rythmées en l'absence quasi totale des contrebasses, ont une sonorité extrêmement claire et transparente. Les notes élevées et tenues des bois (flûtes et clarinettes) donnent à la sonorité générale un scintillement argentin. Les cuivres enfin inspirent respect et recueillement. Le début de ce finale comporte notamment les trompettes et les timbales en sourdine, effet nouveau pour cette époque, que Mozart a emprunté à l'abbé Vogler pour qui il éprouvait pourtant une certaine aversion.

L'introduction instrumentale présente les deux éléments principaux (le premier et le dernier) du chant qui va suivre. D'abord une mélodie pleine de douceur où domine le rythme plus tranquille noire pointée-croche. Ensuite (mes. 5) un élément-fanfare porté par un rythme plus rapide (croche pointée-double croche). Le chant des trois génies est une exhortation de la plus candide noblesse (mes. 9). On croirait entendre chanter les petits anges de Raffaël (A). Après une passagère modulation en sol, ils demandent à Tamino d'être *constant, endurant* et *discret* (triade), chacun des trois mots étant souligné à l'orchestre par un sol solennel à l'unisson des flûtes, clarinettes et trombones. Mes. 18 : Tamino reprend la douceur du ton et du rythme des trois génies, rythme qui se retrouve aussi à la basse, cependant que les violons l'enveloppent de légers triolets. Sa question module également vers sol majeur. La réponse des trois génies revient, toujours sur le même rythme juvénil, par ré mineur vers une reprise de la recommandation précédente, de nouveau marquée par le triple appui sur un sol à l'unisson. Et c'est au moment où ils promettent la victoire (mes. 30) qu'apparaît dans leur chant et dans l'orchestre, comme une fanfare de victoire, le second élément annoncé par l'introduction orchestrale, avec son rythme plus vif et ses arpèges ascendants en imitation. Enfin, pendant qu'ils partent, les cordes concluent avec la grâce de la première phrase de l'introduction.

Mes. 39 : Suit un important *récitatif de Tamino,* dont la déclamation est d'une incroyable nouveauté. Ce récitatif conduit à pas de géant vers le style du drame musical romantique. On y sent, chez un Mozart qui a si souvent composé sur texte italien, la parfaite sensibilité à la déclamation allemande. On y admire aussi la finesse expressive avec laquelle l'orchestre traduit les divers sentiments. Tamino s'étonne d'entendre un langage aussi élevé en un lieu où doit habiter un mauvais esprit. Il constate que là où règne l'activité, où recule l'oisiveté, le vice n'étend pas aisément son empire. L'allusion maçonnique, là encore, est aussi formelle qu'importante. Après une première partie très modulante et au rythme très librement coulant, le récitatif devient un arioso (allegro mes. 50) plus lyrique. Sur un rythme régulier de croches l'orchestre des cordes illustre le mot « Tätigkeit » (activité). C'est une espèce de courte sentence qui est admirablement mise en valeur au milieu de ce récitatif. Tonalement il y a éclaircissement de si mineur vers sol majeur. Est-ce une première lueur dans l'esprit de Tamino qui, mal informé sur Sarastro, est un peu dérouté par ce qu'il voit.

Allegro assai (mes. 56).

L'orchestre s'anime. Pour sauver Pamina, Tamino est décidé à agir. De rapides traits de violons (mes. 58 et 64), un arpège d'accords syncopés (mes. 62), une nouvelle série de modulations aboutissant à ré majeur (mes. 68) ainsi qu'une déclamation plus fiévreuse culminant sur une longue exclamation libératrice (mes. 61-63), tout cela indique sa fermeté. Tamino veut entrer dans le premier temple. Voici dans l'orchestre un nouveau motif descriptif ou pantomimique, le motif de l'approche (mes. 68), accompagnant les pas de Tamino qui essaye d'entrer successivement dans les trois temples présents (B). Fait de trilles, d'accords arpégés descendants en notes staccato, ce motif est donc répété trois fois, d'abord en ré majeur, puis en sol mineur, enfin en do

mineur. La première fois Tamino est décidé et confiant. D'autant plus grande est sa surprise quand il entend le refus de la voix lointaine, surprise qui est marquée dans l'orchestre par une cadence rompue impressionnante (mes. 71) modulant de ré à si bémol. Le désarroi de Tamino se traduit par sa double question sur deux tierces majeures consécutives (mes. 71-73) modulant vers sol mineur, et où l'on pourrait voir un emploi expressif de la gamme par tons. Le second refus se fait sur une cadence parfaite (mes. 78). Pas de surprise : Tamino pouvait effectivement s'y attendre. Mais la troisième fois, lorsqu'apparaît un prêtre, la surprise est de nouveau grande et marquée par une cadence rompue modulant du sombre do mineur à la paisible tonalité de la bémol majeur. La dignité du noble vieillard est traduite magistralement par cette modulation ainsi que par le passage des staccati du motif d'approche à un large accord arpégé aux violons, montant solennellement sur le rythme pointé qui caractérise le monde de Sarastro (mes. 85-86). Remarquons aussi la ferme dignité de la déclamation du prêtre sur de longs accords tenus par les cordes. Remarquons aussi que cet accord de la bémol considéré comme sous-dominante ramène, après l'accord de dominante, le ton principal, le ton maçonnique de mi bémol, juste au moment où le temple vient de s'ouvrir, et dans le texte juste sur le mot « Heiligtum » (ce lieu saint).

Se croyant le défenseur d'une noble et juste cause,

A Larghetto

B Allegro assai

C Andante

D Andante

E Andante

F Allegro

G

H Larghetto

I Allegro

Tamino répond dans un court et tranquille arioso (andante) accompagné par les clarinettes et les bassons (mes. 88-90) énigmatiquement qu'il cherche l'amour et la vertu. Dans le récitatif modulant qui continue nous remarquons le ton plus rude (mes. 93-94) du reproche du prêtre qui connaît le véritable mobile qui pousse Tamino (la mort et la haine); l'unisson des cordes suit et souligne la déclamation d'une manière impressionnante. Tamino pour contre ne connaît de Sarastro que ce qu'il a appris chez la Reine de la Nuit. Dans tout ce dialogue on admire l'individualisation du récitatif, l'opposition entre le ton ferme et sentencieux certes, mais tranquille et équilibré du prêtre, et celui, plus nerveux et plus irrégulier parfois de Tamino. Remarquons aussi le rôle important de l'orchestre : il souligne plus vigoureusement les paroles de Tamino qui persiste à croire en la méchanceté de Sarastro et marque son impatience par des trémolos sur des accords de septième (mes. 101-108-113), par un petit motif trois fois répété et semblant être lié à son intention de repartir (mes. 102-103-106), par l'emploi fréquent de la dissonance de septième diminuée (mes. 92-97-101-109-118-124-127).

Peu à peu le dialogue devient donc plus dramatique. On ne peut s'empêcher aussi, en entendant ce récitatif, de penser à J.-S. Bach. Il serait vain de vouloir énumérer toutes les tonalités par lesquelles passe ce récitatif constamment modulant. Mais au fond la marche modulante est significative pour le désarroi dans lequel se trouve Tamino et pour la transformation progressive de l'opinion qu'il a de Sarastro. Parti de Mi bémol, le récit aboutit au ton de la, éloigné d'un triton du premier; parti du majeur on arrive à la fin provisoire de ce récit (mes. 136) au mode mineur. Dans l'esprit de Tamino tout est, en effet, plus obscur que jamais.

Andante (mes. 137).

La réponse définitive du prêtre est donnée sur un thème musical de caractère sacré qui se répète trois fois; la première fois sur la réponse même, la deuxième et la troisième fois sur celle d'un chœur invisible (C). Beaucoup plus que la suite verbale du dialogue, la musique rend compte, maintenant, du bouleversement intérieur qui s'opère en Tamino et qui lui fait accepter de considérer comme faux ce que la Reine de la Nuit lui a dit sur la méchanceté de Sarastro. Scandée régulièrement sur le rythme solennel pointé du monde sacré, la voix du prêtre sonne comme celle d'un oracle. Elle est renforcée dans l'orchestre par les violoncelles. A remarquer qu'avant de conclure sur une cadence parfaite, la courbe mélodique de cette sentence s'élève et s'abaisse elle-même trois fois. L'alliance dont il est question dans cette réponse énigmatique, c'est naturellement l'ordre des initiés aux mystères d'Isis.

Tamino est douloureusement touché par ces paroles. Il y a comme un vide dans son âme qui est traduit musicalement par ces deux admirables mesures aux notes syncopées, lentes et répétées du hautbois (mes. 139-140). On pourrait parler du motif de la douleur indéfinissable. Cette pénible tension se fait jour non seulement dans le récitatif mouvementé (mes. 141-143), mais aussi dans la dissonance des accords qui le soutiennent : accord de septième de dominante sur tonique (mes. 141) et accord de sixte augmentée à double tension ascendante et descendante (mes.

142). Mes. 143 : Le thème sacré revient aux violoncelles, accompagnant la réponse du chœur lointain qui essaye de calmer Tamino. Les accords des trombones qui ponctuent cette réponse lui confèrent encore le caractère d'un oracle.

Lorsque Tamino s'inquiète du sort de Pamina, son récit prenant est encore souligné par ce même accord à double attraction (mes. 148). Cette fois-ci, sur le même motif et le même ton sentencieux, le chœur lointain donne la réponse libératrice. Ici, même la déclamation du chœur est nettement divisée en trois petits fragments : Pamina - Pamina - vit encore. Toujours ce souci de la triade rituelle. Exclamation de bonheur de Tamino. Le ton mineur se mue progressivement en la sérénité de do majeur.

Air de Tamino : Andante 2/2 en do majeur (mes. 159).

Réconforté par l'heureux espoir de rencontrer Pamina vivante, Tamino joue de la flûte et chante alternativement pour libérer sa joie intérieure. Grâce au pouvoir magique de son instrument il charme même les animaux sauvages.

C'est un air avec flûte concertante, ce qui représente au fond un procédé ancien qu'on trouve déjà chez Bach et Hændel. Dans cette structure semi-instrumentale on distingue un andante longuement développé suivi d'un très court presto final, le tout se pliant admirablement aux exigences dramatiques. L'introduction instrumentale de la flûte, doucement accompagnée par les cordes, présente la mélodie principale que Tamino chante plus loin sous une forme variée à l'avance, colorée de quelques traits qui conviennent parfaitement à l'instrument magique (D). Puis (mes. 167) Tamino reprend la phrase en chantant, accompagné par les seules cordes. C'est ce que nous pourrions considérer comme la phrase A dont les deux membres s'arrêtent successivement sur la dominante puis sur la tonique. La phrase B (comme un premier couplet après le refrain A) est un véritable dialogue entre la flûte et le chant, qui module deux fois vers la dominante, alors que la flûte revient au ton avec ses fantaisies arpégées. Et (mes. 183) la phrase A revient comme le retour d'un refrain. Mais elle n'est que fragmentaire.

Tamino regrette que son jeu n'attire pas Pamina. La phrase s'assombrit alors en do mineur (mes. 187). A la mesure 192, c'est comme un deuxième couplet qui reprend le dialogue entre flûte et voix, la flûte reprenant en do majeur, la voix modulant de nouveau vers la dominante. La déclamation est faite d'appels dramatiques, comme dans un récitatif. Il n'y a que l'orchestre avec la flûte et les cordes qui conserve le caractère chantant.

Suivent de courts appels alternés (mes. 202-203) et une question pressante qui monte vers un point d'orgue et une retombée de la voix presque découragée (mes. 204-205). Un trait de flûte, auquel répond enfin la flûte de Pan de Papageno, rend confiance à Tamino. Court dialogue imitatif de confirmation entre flûte magique et flûte de Pan (mes. 209-210). Tamino n'y tient plus de bonheur. Son état extatique se traduit alors dans ce court presto (mes. 212) où nous remarquons ce qui est à la fois une nouvelle triade et une progression dramatique : son exclamation « vielleicht » (peut-être) s'élève trois fois, chaque fois d'une tierce plus haut. Toute l'immensité de son désir s'exprime dans ce troisième « vielleicht » avec point d'orgue, suivi d'un autre, adagio et piano (mes. 216-217). Puis, presto, il n'a qu'un désir : la voir le plus vite possible. Nouvelle triade, la dernière phrase répétée trois fois, le mot « elle » s'arrêtant deux fois interrogativement sur la dominante, la troisième fois sur la tonique affirmative. Dans sa hâte désordonnée, Tamino part dans la mauvaise direction, pendant que les cordes modulent rapidement vers sol majeur.

Scènes 16 et 17 (à partir de mes. 227).

L'ensemble que constituent ces deux scènes jusqu'à l'arrivée de Sarastro est une suite de plusieurs petits lieder dont le ton commun de sol majeur forme le lieu et l'unité.

D'abord Papageno et Pamina veulent rattraper Tamino quand ils sont à leur tour rejoints par Monostatos. Leur duo exprime autant la précipitation de leur fuite que leur désir de trouver Tamino dont ils ont pourtant entendu la flûte. Ce duo a la forme lied à trois parties (ABA). La phrase introductive (E) est fragmentée et entrecoupée d'un petit motif pantomimique des violons. La deuxième phrase (mes. 231-235) est répétée avec une petite variante (mes. 236) et sur sa fin (mes. 237-239) hautbois et bassons renforcent l'orchestre des cordes. Dans la partie centrale Pamina appelle tendrement Tamino, mais Papageno connaît un moyen plus efficace. Dans les mesures 243 à 246 sa flûte de Pan et la flûte magique de Tamino se répondent en imitant textuellement un intermède instrumental du premier air de l'oiseleur. Explosion de joie chez Pamina et Papageno qui se traduit par un éclaircissement vers ré majeur (mes. 247) sur une pédale de dominante la. L'orchestre s'enrichit des bois (mes. 252). Et c'est le tutti qui reprend (mes. 253) en sol la dernière phrase de la première partie, phrase qui sera amplifiée à partir de la mes. 257. Syncopes de tout l'orchestre et contretemps des basses donnent à l'ensemble un caractère bousculé qui correspond au mot « geschwinde » (vite vite) répété continuellement dans le texte.

Ils sont tous les deux si pressés qu'ils ne remarquent même pas l'arrivée de Monostatos qui se mêle à leur chant d'une voix ironiquement imitative (mes. 263-265).

Allegro (mes. 265).

Ainsi, à cet andante s'enchaîne un allegro dans lequel le maure exprime sa méchante joie de les avoir rattrapés. Cet allegro de structure plus libre commence sur une ritournelle orchestrale qui ressemble de très près au début de la « Petite musique de Nuit » (KV 525). Selon Chantavoine, la peau noire de Monostatos aurait éveillé chez Mozart le souvenir d'une musique nocturne. Il est permis d'en douter et de croire plutôt que le dessin rythmique, agressif et bondissant, du thème (dont Mozart se souvenait sans doute) correspond au retour brusque et inopiné du danger qu'on croyait bien lointain, ainsi qu'au pathétique creux du vantard. Ses attitudes de personnage imbu de sa puissance sont soulignées par les accords tenus sfp (mes. 269-271-274) alternant avec le rythme sautillant des turqueries d'époque et qui dépeint son affairement. Tout à coup Papageno a une idée lumineuse. Dans sa joie sa voix s'élève trois fois plus haut, aboutissant avec l'orchestre à un accord

de septième de dominante annonciateur (mes. 287). En effet, au moment où ils vont être faits prisonniers, il se souvient du pouvoir magique de son carillon qu'il agite aussitôt. Et comme pour déclencher ce jeu magique il exhorte le carillon à résonner sur une triple formule des cordes à l'unisson (mes. 287) qui semble annoncer un gentil refrain populaire, et qui commence les trois fois par un petit dessin pantomimique en croches accompagnant son geste quand il agite son carillon.

Et c'est ensuite un charmant rigaudon tintinnabulant et scintillant du Glockenspiel, accompagné par les pizzicati des cordes (mes. 293), qui a pour effet de forcer les poursuivants à une cocasse retraite dansante et chantante. L'introduction présente simplement ce qui sera en huit mesures l'accompagnement de la première phrase chantée. Le chœur à trois voix (mes. 301) a la forme d'un simple lied populaire en deux phrases de 8 mesures, tout à fait dans l'esprit de l'air de l'oiseleur dont il imite d'ailleurs le motif de tête (les 4 premières notes). La deuxième phrase de 8 mesures arrondit d'ailleurs la forme en se terminant comme la première (mes. 313-317). Toute cette seconde phrase est textuellement répétée, tandis que le jeu du carillon s'enrichit de quelques variantes.

Une fois de plus Schikaneder a jugé utile de conclure la scène par une fade moralité qui ne cadre nullement avec la situation tragique des fuyards (mes. 327). Aucune raison dramatique ne conditionne ce duo, dont Mozart a pourtant fait une pièce charmante, pleine d'une tendre candeur. Une fois de plus la beauté musicale fait oublier l'indigence poétique du livret. Schubert s'est-il souvenu du début de ce duo en composant son « Heidenröslein » ? (F). La forme est celle d'un lied en trois parties (ABA) forme typique du lied allemand. Les cors, les flûtes et les bassons qui doublent parfois avec les cordes les voix chantées y jettent une note tendrement pastorale. La phrase centrale (mes. 335) est d'abord un petit divertissement en imitations et module ensuite vers la dominante qui ramène la première phrase (mes. 343), textuelle, mais plus richement accompagnée par cordes, bois et cors.

Allegro maestoso 4/4 en do majeur (mes. 351).

Une marche de trompettes et des vivats du chœur attirent l'attention sur le changement qui va survenir et annoncent la venue de Sarastro. Cette entrée ramène le ton principal de ce final : do majeur. Remarquons dans le chœur la déclamation pointée caractéristique. Déception et panique chez Papageno et Pamina qui sont complètement découragés. Papageno décontenancé voudrait se cacher en rampant comme une souris. Le jeu lié des cordes et des bassons à l'unisson, par degrés conjoints et même chromatiques traduit cet embarras (mes. 360). Contrastant avec la comique poltronnerie de Papageno, admirons la droiture et la fermeté de Pamina qui se resaisit tout de suite et va jusqu'au fanatisme de la vérité.

Scène 18 : Chœur (mes. 371) (s'entraînant à la précédente).

L'orchestre entonne avec bois, trompettes et timbales une brillante marche avec chœur qui accompagne l'entrée du cortège (G). Remarquer l'importance du rythme pointé. Cette importance du chœur dans le final est un reste d'une vieille tradition, l'emploi de la masse chorale s'insère d'ailleurs très bien dans l'action. Nous l'avions d'abord entendue de loin, dans le début de l'allegro maestoso précédent annonçant l'arrivée de Sarastro. Entretemps le cortège s'est donc approché. Le chœur étant mixte on peut imaginer que ce n'est pas seulement l'assemblée des initiés, mais la foule entière du royaume qui salue Sarastro et l'assure de son entière soumission, en reprenant d'ailleurs un thème de l'hymne au soleil extrait de Thamos. On peut constater que les phrases chorales sont assez primitivement harmonisées, sans doute par égard à la valeur douteuse des choristes dont disposait Schikaneder. La construction de ce chœur est également très clairement ternaire. La partie centrale, à la dominante, s'essaye à une polyphonie à entrées successives (mes. 380), à peine accompagnée par les hautbois et les bassons; la troisième partie reprend (mes. 384) la première phrase pour conclure solennellement avec une masse orchestrale éclatante.

Larghetto 2/2 en fa majeur.

Ce larghetto oppose à l'éclat lumineux de la marche précédente sa couleur orchestrale plus assourdie. Soulignons tout de suite le rôle des cors de basset qui accompagnent le reste des bois et ces cordes. Le cor de basset est à la clarinette ce que le cor anglais est au hautbois. Sonnant à la quinte inférieure il donne à tout ce dialogue un caractère de gravité un peu mélancolique. Remarquons qu'il apparaît dans l'orchestre en même temps que Sarastro apparaît sur la scène. Serait-il selon Mozart plus apte que les clarinettes à caractériser la douceur patriarcale de Sarastro ? Son usage se poursuit jusqu'à la fin de l'acte I ainsi que dans la marche religieuse et l'invocation d'Isis au début de l'acte II.

Sans transition l'orchestre annonce la nouvelle tonalité en une mesure au rythme vivement pointé (mes. 395). Pamina reconnaît qu'elle voulait fuir. Sa déclamation est franche et décidée. Sa vive agitation intérieure se manifeste dans les doubles croches des cordes, lorsqu'elle accuse le maure (mes. 403-405). Mais Sarastro qui la maintient sous sa garde avec une profonde et sévère bonté la connaît trop bien et connaît aussi le véritable motif. Le contraste est frappant entre l'agitation précédente et la tranquillité de ce simple accord de septième de dominante tenu (mes. 407) sous la majestueuse déclamation de Sarastro. Arioso magistral où déclamation et accompagnement orchestral caractérisent parfaitement la noble grandeur du personnage. Les violons suivent amplement sa ligne mélodique (mes. 409) tandis que les bois disent sa bonté paternelle sur ce thème de tendresse que nous avions déjà signalé dans l'air n° 3 de Tamino, et dont nous avions dit que c'était un peu comme un motif conducteur (H) (mes. 409-410). Même la parenté de la phrase chantée avec ce thème est indéniable. L'entrée de la flûte, doublant avec les premiers violons le chant de Sarastro au moment où celui-ci évoque l'amour de Pamina, est d'un bel effet instrumental, dont l'immense douceur, alliée à celle des passagères modulations (mes. 413-416) fait de cette page un arioso très prenant. Les deux fa graves (mes. 422-423), d'une virtuosité osée qui ne réussit qu'à une basse bien sonore, sont sans doute une complaisance à l'égard du bassiste Gerl, premier interprète de

Sarastro; mais en même temps ils soulignent admirablement la gravité des paroles du mage.

Mes. 425 : Pamina défend la tendresse filiale qu'elle éprouve pour sa mère sur des accents qui proviennent du « vere passum immolatum » de l' « Ave verum » composé au mois de juin précédent (ou qui l'annoncent, suivant que cette page de la Flûte a été composée avant ou après). Son accompagnement orchestral est de nouveau agité (mes. 425-427). Sarastro l'interrompt énergiquement. Le rythme pointé et l'assombrissement vers sol mineur témoignent de la gravité du danger dont parle Sarastro (mes. 429-430). Mais Pamina tient à sa mère. A l'opposition des sentiments entre Sarastro et Pamina correspond d'ailleurs l'opposition tonale. Sarastro terminait en sol mineur, elle continue en si bémol majeur (mes. 431). Et elle chante son attachement sur le même leitmotiv de la tendresse, soutenue par les bois et les cors (mes. 431-433). On croit sous-entendre qu'elle pense aussi à Tamino.

Mes. 436 : Un trait autoritaire des violons introduit une sentence de Sarastro. En fanatique de ses idées il juge l'instabilité féminine qui est soulignée dans l'orchestre (mes. 439-440) par un enchaînement de deux dissonants accords de septième diminuée. Le jugement défavorable de Sarastro sur les femmes est encore une preuve de la tendance maçonnique de l'opéra. L'affection de Sarastro pour Pamina ne peut être comprise que dans le sens paternel; son attitude pleine de sagesse et de bonté ne permet pas une autre explication, quoique dans la légende primitive, et donc dans le plan primitif de Schikaneder, l'enlèvement de Pamina était dicté par la passion.

Scène 19 : Allegro 2/2 en fa (mes. 441).

Brusquement l'orchestre devient plus bavard, plus affairé. Contraste surprenant ! Cette rapidité de l'orchestre correspond autant à l'essoufflement de la poursuite qu'à l'empressement servile du maure. Le thème obstiné des premiers violons qu'on pourrait appeler le motif de l'empressement (I) va dominer la situation jusqu'à la mesure 506, accompagné par les autres cordes d'un motif également descendant, en noires régulières qui préfigurent la courbe descendante de la déclamation du maure, caractérisant sa soumission d'esclave. Celui-ci amène Tamino. Pamina et Tamino se reconnaissent sans jamais s'être vus auparavant et tombent dans les bras l'un de l'autre. Remarquons l'habileté avec laquelle est emboîtée dans le mouvement continu de l'empressement cette courte scène de reconnaissance des deux héros, avec tout juste à deux reprises une mesure d'extase sur un accord de septième de dominante (mes. 450-454). Le contraste du motif de l'empressement n'en paraît que plus frappant lorsque celui-ci revient (mes. 455).

L'étonnement de toute l'assemblée (mes. 461) et l'indignation de Monostatos qui les sépare, provoquent dans l'orchestre une grande agitation avec des descentes à l'unisson. Puis, toujours sur ce même motif de l'empressement, Monostatos, d'un air faussement soumis, vante sa vigilance en escomptant une récompense. De temps en temps (mes. 471-477-483-489-491) les bois renforcent l'expression de cette soumission du trait descendant partant à contretemps. Mais Sarastro qui a reconnu sa méchanceté lui fait donner 77 coups de bâton. La surprise du maure se traduit par le virement du motif de l'empressement vers le mode mineur (mes. 496-497).

Chœur (mes. 502).

Après cet intermède tragi-comique, on revient à l'atmosphère solennelle par un nouveau chœur louant la sagesse de Sarastro, chœur accompagné par les arpèges des cordes et les tenues des bois. Dans un court récitatif, Sarastro ordonne de conduire Tamino et Papageno dans le temple des épreuves pour qu'ils soient purifiés.

Presto 2/2 en do majeur (mes. 518).

Et le premier acte se termine par un chœur religieux aux paroles énigmatiques, mais d'une vigueur musicale déjà toute beethovénienne. Il ne faut pas chercher à comprendre logiquement; au royaume de Sarastro règne le mystère religieux qui reste le seul mobile de l'action future. L'orchestre est au grand complet. Comme précédemment une première section en do majeur (mes. 518-530) est suivie d'une section centrale modulante avec un soupçon de polyphonie à entrées successives (mes. 530-556), avant qu'une coda n'affirme fortement le ton en finissant (mes. 556-572) par un imposant unisson de toutes les voix, laissant naturellement le dernier mot au grand tutti de l'orchestre. Ainsi se termine le premier acte qui nous a présenté les personnages et qui a noué l'action en établissant les conditions dans lesquelles elle doit se dérouler par la suite.

A ROYAN.

IVᵉ FESTIVAL INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN

Le IVᵉ Festival International d'Art Contemporain de Royan (thèmes 1967 : le théâtre, le Japon), se déroulera du 29 mars au 5 avril.

Conjointement, une Rencontre de Jeunes est organisée :

— Hébergement au lycée, du 25 mars au 5 avril.

— Forfait (séjour et Festival) : de 270 F + 15 F de droit d'inscription. Non compris le voyage.

Hébergement dans les hôtels de préfecture :

— Minimum 2 personnes par chambre.

— Prix de la chambre : 10 F à 15 F + 2,50 F par personne pour petit déjeuner.

— Prix de pension : 22 F à 25 F par personne + entrées aux manifestations.

Centre de jeunes :

— 15 F de droit d'inscription.

— Prix de pension : 18 F par jour (minimum 3 jours) + entrées aux manifestations, du 29 mars au 5 avril.

NOTRE DISCOTHEQUE

par A. MUSSON

Avant de procéder à une présentation conforme à nos habitudes, je tiens à signaler deux productions projetant un éclairage musical nouveau avec des œuvres connues et ayant déjà profité d'un enregistrement :

— Chez la Deutsche Grammophon, un enregistrement intégral restitue un des moments les plus émouvants du festival de Bayreuth 1966 : *Tristan et Isolde.* Birgitt Nilsson et Wolfgang Windgassen, insurpassables, en pleine possession de leurs moyens vocaux et dramatiques, atteignant un sommet d'une puissance inouïe, que d'ailleurs ils font partager à leurs partenaires : Talvela (Marke), Waechter (Kurwenal), Cl. Heater (Mélot), Chr. Ludwig (Brengaine), etc... Comme à l'accoutumée, W. Pitz conduit ses chœurs et Karl Boëhm dirige l'ensemble; voilà qui dit assez la valeur de cet enregistrement. La firme éditrice offre le résultat d'un prodigieux effort de réalisation technique dont la perfection place l'auditeur dans l'ambiance bayreuthienne, son mystère, sa magie et son art. C'est splendide et émouvant au-delà de toute limite. Aux cinq disques livrés en coffret se joint une plaquette luxueuse contenant une très belle étude de Wieland Wagner « Réflexions sur le mythe de Tristan et Isolde », le livret en allemand et en français et la relation d'une répétition (le début du 3e acte) que l'on revit de la manière la plus instructive qui soit. Malgré sa pénible et inexorable maladie, W. Wagner a suivi et supervisé cet enregistrement. Dans son étude citée plus haut, il précise ses intentions au sujet de la mise en scène; celle de Tristan est peut-être la plus profondément touchante et émouvante, tant « les mystères de la vie et de la mort par la musique et la poésie » trouvaient une résonance particulière en Wieland (1).

Le second enregistrement (deux disques Club Français du Disque) n'est ni plus ni moins qu'un éblouissant feu d'artifice. Déjà, l'industrie du disque avait inscrit à son catalogue, sous diverses interprétations et réalisations instrumentales, l'*Art de la Fugue* de J.-S. BACH, mais, jamais cette monumentale composition, qu'avec une facilité frivole, on s'est complu pendant longtemps à dire œuvre scolastique et théorique faite pour l'œil et non pour l'oreille, jamais n'avait été projetée une lumière aussi intense et avec autant de pénétration sur les intentions artistiques et expressives de l'auteur, sa science contrapuntique, son génie musical lequel se montre ici comme la cime la plus haute de toute la musique. D'un bout à l'autre, verticalement et horizontalement, la musique, riche d'invention et de variété, jaillit en une progression dramatique constante. Voilà le résultat d'un travail d'instrumentation, de registration plus exactement, chef-d'œuvre se juxtaposant à un chef-d'œuvre. Ce travail fut longuement médité et pensé par deux parfaits musiciens : MARCEL BITSCH et CLAUDE PASCAL possédant la connaissance profonde de Bach, les possibilités de chaque instrument. Servis par un très haut instinct musical, ils lèvent un voile et révèlent un Bach absolument insoupçonné. Aux deux disques, parfaits, sont joints une Etude de l'Art de la fugue avec plusieurs tableaux et thèmes musicaux, faisant apparaître clairement le mécanisme secret de l'œuvre, un Glossaire des termes techniques ainsi que deux autres tableaux synoptiques sur le tout. S'il est un enregistrement qu'un musicien, professionnel ou amateur doit posséder, c'est bien celui-ci, superbe pièce de collection que, fort justement, l'Académie du Disque français a récompensé d'un Grand Prix (2).

★

Harmonia Mundi offre un fort bel enregistrement de deux *Cantates* de J.-S. BACH : *Meine Seel' erhebt den Herren* pour la fête de la Visitation et *Wer sich selbst erhöhet* pour le 17e dimanche après la Trinité, toutes deux constituées par un chœur initial et un choral final encadrant airs, duo et récits. Le symbolisme apparaît maintes fois pour illustrer certains moments du texte. L'ensemble profite d'une excellente interprétation par The London Bach Society et The English Chamber Orchestra dirigés par P. Steinitz (3).

Une nouvelle collection paraît sur le marché : La Musique en 30/18. Il y a déjà la collection de livres 10/18 qui offre, au prix du livre de poche, des ouvrages de valeur. En collaboration avec l'Union Générale d'Editions (Plon), Harmonia Mundi inaugure la collection 30/18, seule collection de disques de première qualité 30 cm au prix de F 18. Ainsi, Harmonia Mundi garantit que ces disques en gravure universelle dans cette collection sont d'aussi bonne qualité que tous ceux produits jusqu'ici par cette firme. Ainsi, le présent disque, remarquable, offre l'interprétation non moins remarquable par le Chœur d'enfants de Tölz (G. Schmidt) et le Collegium Aureum (Kurt Thomas), du *Magnificat en Ré Majeur* de C.-Ph.-E. BACH, pour S.A.T.B., chœurs, 3 trompettes, timbales, 2 flûtes, 2 hautbois, cordes et basse continue, grande œuvre religieuse du musicien, éblouissante par sa verve, sa volubilité et son étonnante souplesse vocale. Marquée peut-être par quelques influences (enseignement de son père, italienne par le traitement instrumental), cette page vibre de santé, de confiance, et d'enthousiasme (4).

Hautement instructif, un disque Charlin, toujours égal à lui-même dans la perfection, jette une lumière séduisante sur l'école française de la fin du XVIIe et le début du XVIIIe siècle. G. Robert, aux claviers du splendide et historique instrument de Saint-Merry, interprète une œuvre qui, tout en étant utilitaire, demeure essentiellement musicale : *La Messe pour orgue à l'usage des Paroisses de Paris* de FRANÇOIS COUPERIN. N. Dufourcq la présente, ce qui ajoute à la qualité de cette production (5).

Les fervents de SCHUMANN et de Fischer Dieskau trouveront à se satisfaire avec un ensemble de *lieder* sur des textes de Heine chez la Deutsche Grammophon. La place manque pour détailler ces lieder. Sachez que le choix en est sûr et rencontrera votre adhésion (6).

A nouveau Fischer Dieskau, avec Agnès Giebel et la Philharmonique de Berlin, donnent toujours chez Deutsche Grammophon, une *Cantate dramatique* de HAENDEL : *Apollo et Dafne,* œuvre très certainement peu connue. Cette œuvre de jeunesse, conçue semble-t-il, lors d'un séjour en Italie, peut être considérée comme une sorte de résultat, hautement musical, des constatations et études de Haendel sur le style vocal italien. Admirablement chantée et jouée par un petit orchestre de solistes, la firme éditrice, comme toujours, en a soigné jalousement la réalisation technique (7).

Achevant le cycle des enregistrements comportant une partie vocale, voici chez Le Chant du Monde, un très bel enregistrement d'une œuvre grandiose et intensément dramatique de CHOSTAKOVITCH : *La Mort de Stenka Razine,* poème pour basse, chœurs et orchestre sur des vers d'Evtouchenko. Ecrite en 1964, cette page populaire puisqu'inspirée par un moment de l'histoire de la vieille Russie, prend un ton tragique saisissant que la personnalité du compositeur accuse avec force. Le disque se complète par la 9e *Symphonie* du même auteur. Elle est la dernière d'un tryptique inspiré par la dernière guerre et elle magnifie les sentiments d'un peuple victorieux et libéré. En somme, deux œuvres à retenir. Les interprètes sont l'Orchestre Philharmonique de Moscou dirigé par K. Kondrachine et les Chœurs de la R.S.S. conduits par A. Orlov (8).

De l'impressionnante production de chorals pour orgue de J.-S. BACH, Valois, avec deux disques, propose un certain nombre de *Chorals du Dogme,* ou de Leipzig, ceux-ci

ayant vu le jour alors que leur auteur était à Leipzig. Hymnes du Temps de l'Avent, de la Pentecôte, Cantique de Luther, etc... ont fait l'objet, les uns et les autres, de plusieurs versions. L'enregistrement que voici, rehaussé par une étude de H. Halbreich en offre la superbe interprétation de Michel Chapuis. Une discothèque qui se veut de qualité doit contenir cette production (9-10).

CYCNUS, dont j'aurai à vous entretenir particulièrement bientôt, constamment intéressé par l'Italie, présente, en sa collection « Anthologie de la musique italienne pour clavecin » (Vol. III), un échantillonnage du goût le plus sûr avec des maîtres comme FRESCOBALDI, MARCELLO, DURANTE, PORPORA, MARTINI, etc... Le jeu de Luciano Sgrizzi est propre à séduire les plus exigeants (11).

Encore pour le clavecin, un prestigieux disque VALOIS fait revivre, sous les doigts de Huguette Dreyfus, *18 Sonates* de D. SCARLATTI. Voilà un enregistrement qui devrait être dans toutes les mains des instrumentistes à clavier et des étudiants en écriture musicale. Que de choses à apprendre outre le plaisir musical procuré par l'audition. Le texte sérieusement pensé et écrit porte la signature de H. Halbreich (12).

Pour le piano, un seul disque DEUTSCHE GRAMMOPHON révèle le SCHUBERT des *Impromptus*, op. 90 et 142. Ce genre, sous la plume spontanée et inspirée de Schubert prend tout son caractère. W. Kempf se joue des difficultés techniques et traduit avec un art consommé toute l'essence musicale de ces pages (13).

Dieu ! que cette Italie du violon est belle, surtout quand s'y joint le nom de VIVALDI. Ne manquez pas l'occasion avec le magnifique disque que CHARLIN consacre à deux *Concertos pour 2 violons* de l'*Estro Armonico*. Ils occupent une face, la seconde, ô surprise ! en contient la transcription pour orgue par J.-S. BACH. Quelle leçon d'art ! et quelle belle interprétation par l'Orchestre de Chambre de l'Angelicum de Milan, d'une part, et, d'autre part, par A. Esposito aux claviers de l'instrument du théâtre de l'Angelicum (14).

Si vous désirez approfondir l'Ecole de Mannheim, un très heureux disque TELEFUNKEN comblera votre curiosité : J.-Ch. BACH, HOLZBAUER, STAMITZ et RICHTER occupent ce disque avec deux *Quintettes*, un *Trio* et un *Quatuor* pour flûte traversière, hautbois, violons, alto, violoncelle baroques et clavecin (15).

C'est sous le titre « Concert aux Chandelles » que CRITÈRE s'attarde, lui aussi, sur cette célèbre Ecole de Mannheim mais avec seulement, K. STAMITZ dont vous pourrez jouir de quatre *Quatuors* joignant aux cordes, tour à tour, flûte, clarinette, hautbois. L'ensemble des cordes est le Trio à cordes français, les bois sont tenus par J. Lancelot, Pierlot, Coursier et Rampal. Ces références emporteront votre choix, et, comme il s'agit d'interprètes français, chose assez rare, hélas ! dans les productions discographiques, retenez celle-ci (16).

Le BEETHOVEN de la Musique de Chambre se voit bien en vedette :

— Chez PATHÉ-MARCONI, Y. et H. Menuhin, M. Gendron donnent *deux Trios* les plus significatifs de la personnalité du maître parmi les sept qu'il écrivit pour cordes et piano : les Trios 1 et 2 de l'op. 70. A ce disque, joignez ceux que la même firme réserve aux *Quatuors à cordes* joués par le Quatuor hongrois. Pour commencer, voici en deux coffrets les Six premiers Quatuors, puis les Quatuors 12 à 17, au total 7 disques formant une édition des plus soignées. Une plaquette de 16 pages du format des disques fournit une documentation intéressante sur chaque œuvre. Le Quatuor hongrois vit intensément cette musique et en communique toutes les beautés à l'auditeur (17-18-19).

Chez PHILIPS, collection « Connaissance des Arts », l'Ensemble I Musici joue l'*Octuor op. 20* et la *Symphonie pour cordes n° 9* de MENDELSSOHN, œuvres de jeunesse puisqu'écrites alors que le compositeur avait 15-16 ans, mais aussi chefs-d'œuvre fort plaisants à entendre; l'interprétation comme l'enregistrement vont de pair dans la plus haute qualité (20).

Avec PATHÉ-MARCONI, BRAHMS et SCHUBERT se partagent un disque offrant, joués par une pléiade d'instrumentistes dont Y. Menuhin et M. Gendron, le *Sextuor n° 2* de BRAHMS et, de SCHUBERT, le *Trio en un seul mouvement* (21).

Il est assez rare de trouver en évidence dans des œuvres musicales les Ondes Martenot si riches de possibilités expressives et sonores. MARCEL LANDOWSKI, musicien montant au firmament de l'activité musicale en France, pour le plus grand bien de la musique si pauvrement considérée jusqu'alors, écrivit il y a 14 ans, un *Concerto pour ondes Martenot, orchestre à cordes et percussion* admirablement conçu et réalisé pour mettre en valeur et en opposition les deux groupes instrumentaux. ERATO en donne une version excellente respectant et l'œuvre et l'interprétation de J. Loriot et l'Orchestre de Chambre de musique contemporaine, dirigé par J. BONDON, dont la seconde face du disque contient, sous le titre *Kaléidoscope* un ensemble de 7 tableaux évocateurs pour ondes, piano et batterie (22).

En domaine symphonique pur, vous pourrez tout à loisir garnir votre discothèque d'œuvres variées, toutes intéressantes à plus d'un titre.

De HAYDN, AMADÉO retient l'interprétation par l'Orchestre Symphonique de Radio-Zagreb des Symphonies 48 et 49, on ne peut plus classiques de forme et de style. Ces pages furent écrites vers 1772-1773 et se placent au niveau des dernières, londoniennes et parisiennes (23).

De MOZART, deux adorables *Divertissements* dont, au fond des cordes se joignent hautbois et cors, joués par le Collegium Aureum, ensemble de solistes allemands, se trouvent chez HARMONIA MUNDI (24).

Trois remarquables productions DEUTSCHE GRAMMOPHON s'attardent sur MOZART. K. Boëhm, au pupitre de l'Orchestre Philharmonique de Berlin, dirige deux *Symphonies concertantes* (25), les Symphonies 40 et 41 (26) et les Symphonies Haffner et Prague (27). Voilà des pages à mettre dans vos préoccupations ou personnelles ou pédagogiques.

Toujours chez la même firme, l'Orchestre Symphonique de la Radio bavaroise, dirigé par R. Kubelik, et M. Weber, pianiste, interprètent des pages évocatrices, les meilleures peut-être pour faire apprécier de vos auditoires l'âme espagnole : *Nuit dans les jardins d'Espagne*. A cette composition s'ajoute un esprit tout différent avec une *Fantaisie concertante* du compositeur tchèque B. MARTINU, œuvre imprégnée du folklore national, et, malgré cela, reflétant une influence française (28).

Enfin, des compositions toujours bienvenues dans une discothèque scolaire et profitant d'interprétations fameuses, existent chez la DEUTSCHE GRAMMOPHON :

— De MOUSSORGSKY, les *Tableaux d'une exposition* et de RAVEL, un étourdissant *Boléro* (29).

— De B. BARTOK, le célèbre *Concerto pour orchestre*, fort apprécié de la jeunesse (30).

— De BRUCKNER, auteur de 9 symphonies dont la dernière est incomplète, COLUMBIA donne, par The Philharmonia Orchestra dirigé par Klemperer, la *4e Symphonie*, surnommée par l'auteur lui-même « romantique ». Commencée en 1873, remise plusieurs fois sur le chantier, elle ne fut vraiment achevée qu'en 1880. Parfaite de forme, allant de la simple confidence à la plus grande force, utilisant à fond des ressources instrumentales, conduite avec sûreté, elle est propre à rallier les suffrages du plus grand nombre (31).

— Chez PATHÉ-MARCONI, SCHOENBERG, BRITTEN offrent un aspect fort séduisant de leur personnalité et de leur art avec une *Suite* et un *Prélude et Fugue pour cordes*. Le disque, excellent, se complète par une œuvre d'un compositeur bien inconnu : Elisabeth LUTYENS (32).

— De STRAVINSKY, vous retiendrez sa *Symphonie en 3 mouvements* et un chef-d'œuvre d'esprit et de musique : *Pulcinella* (33).

— De CHOSTAKOVITCH, un drame, la *5e Symphonie*, œuvre émouvante s'inscrit chez le CHANT DU MONDE où un

très bel enregistrement restitue l'éblouissante interprétation de Kondrachine au pupitre de l'Orchestre Philharmonique de Moscou (34).

CATALOGUE

(1) R. WAGNER :
Tristan et Isolde (enregistrement intégral Bayreuther Festpiele 1966).
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *Grav. univ. SKL* 912 *à* 916)

(2) J.-S. BACH :
L'Art de la fugue.
(30/33 - *CLUB FR. DU DISQUE* - *mono et stéréo* 384 *et* 385)

(3) J.-S. BACH :
Cantates BWV 10 et 47.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *stéréo HMG* 30.702)

(4) C.-P. BACH :
Magnificat.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *Grav. univ. HM* 30.821)

(5) F. COUPERIN :
Messe à l'usage des paroisses.
(30/33 - *CHARLIN* - *St. comp. AMS* 75)

(6) SCHUMANN :
Lieder.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *stéréo* 139.110 *SPLM*)

(7) HAENDEL :
Apollo et Dafne.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *Grav. univ.* 139.153 *SLPM*)

(8) CHOSTAKOVITCH :
La Mort de Stenka Razine, op. 119, 9e Symphonie, op. 70.
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - *mono et stéréo LDX A* 78.376)

(9) J.-S. BACH :
Chorals de Leipzig, vol. I.
(30/33 - *VALOIS* - *Grav. univ. MB* 753)

(10) J.-S. BACH :
Chorals de Leipzig, vol. II.
(30/33 - *VALOIS* - *Grav. univ. MB* 754)

(11) ANTHOLOGIE DE LA MUSIQUE ITALIENNE DES XVIIe ET XVIIIe POUR CLAVECIN :
Picchi (Pavane à la hongroise) - Frescobaldi (Canzone en Sol) - Pogliotti (Canzone sur le coq et la poule) - Pollaroli (Sonate en ré min.) - Della Ciajo (Toccata en Sol) - Marcello (Sonate en Si bémol Maj.) - Durante (Toccata en Ut M.) - Porpora (Fugue en sol m.) - Platti (Sonate en sol m.) - Léo (trois Toccata) - Martini (Sonate en Mi).
(30/33 - *CYCNUS* - *mono* 30 *CM* 035, *stéréo* 60 *CS* 535)

(12) D. SCARLATTI :
18 Sonates de la 1re période.
(30/33 - *VALOIS* - *Grav. univ. MB* 781)

(13) SCHUBERT :
Impromptus : op. 90 (no 1, ut m., no 2, Mi bémol M., no 3, Sol bémol M., no 4, La bémol M.); op. 142 (fa m., La bémol M., Si bémol M., fa m.).
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *Grav. univ.* 139.149)

(14) VIVALDI :
Concertos 2 violons et orch. cordes : la m., op. 3; ré m.
J.-S. BACH :
Transpositions pour orgue.
(30/33 - *CHARLIN* - *St. comp. SLC* 24)

(15) ECOLE DE MANNHEIM :
J.-Ch. Bach (Quintette Ré M. op. 11 no 6) - Holzbauer (Quintette Si bémol M.) - Stamitz (Trio La M.) - Richter (Quatuor à cordes Si bémol M.).
(30/33 - *TELEFUNKEN* - *mono TEL, stéréo STEL* 23)

(16) STAMITZ :
Quatuors Ré M., La M., Fa M., Ré M.
(30/33 - *CRITERE* - *mono CRD* 192)

(17) BEETHOVEN :
Trios op. 70 violon, violoncelle et piano Ré M. et Mi bémol M.
(30/33 - *PATHE-MARCONI* - *mono FALP, stéréo ASDF* 880)

(18) BEETHOVEN :
Quatuors op. 18 (Fa M., Sol. M., Ré M., ut m., La M., Si bémol M.).
(30/33 - *PATHE-MARCONI* - *Grav. univ.* - *CCA* 1.070 *à* 72)

(19) BEETHOVEN :
Quatuors op. 127 Mi bémol M.; op. 130 Si bémol M.; op. 131 ut m.; op. 132 la m.; op. 135 Fa M.; op. 133 Si bémol M. (Grande fugue).
(30/33 - *PATHE-MARCONI* - *Grav. univ.* - *CCHS* 1.076 *à* 79)

(20) MENDELSSOHN :
Symphonie pour cordes no 9 en ut m.; Octuor Mi bémol M., op. 20.
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. univ.* - 802.796 *LY*)

(21) BRAHMS :
Sextuor no 2 Sol M., op. 36.
SCHUBERT :
Trio Si bémol.
(30/33 - *PATHE-MARCONI* - *mono FALP, stéréo ASDF* 871)

(22) M. LANDOWSKI :
Concerto ondes Martenot, orch. à cordes et percussion.
J. BONDON :
Kaleidoscope (La grotte phosphorescente - Décor de rêve - L'étrange défilé - La lueur magique - Le jardin de cristal - Le monstre - La couleur qui dansait).
(30/33 - *ERATO* - *mono LDE* 3.354, *stéréo STE* 50.254)

(23) J. HAYDN :
Symphonies 48 Ut M. et 49 fa m.
(30/33 - *AMADEO* - *mono AVR, stéréo AVRS* 6.313)

(24) MOZART :
Divertissements Ré M. KV 251 Hautbois, 2 cors, 2 violons, alto et basse; Fa M. KV 247 2 cors, 2 violons, alto et violonc.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *stéréo HM* 30.646)

(25) MOZART :
Symphonies concertantes : en Mi bémol, K 364, en Si bémol M., K 297 b.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *Grav. univ.* - 139.156)

(26) MOZART :
Symphonies 40 sol m. et 41 Jupiter Ut M.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *Grav. univ.* - 138.815)

(27) MOZART :
Symphonies 35 Haffner Ré M., 32 Sol M., 38 Prague Ré M.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *Grav. univ.* - 138.112)

(28) M. DE FALLA :
Nuits dans les jardins d'Espagne.
MARTINU :
Fantaisie concertante.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *stéréo* 139.116 *SLPM*)

(29) MOUSSORGSKY :
Tableaux d'une exposition.
RAVEL :
Boléro.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *Grav. univ.* - 139.010)

(30) BARTOK :
Concerto pour orchestre.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *Grav. univ.* - 139.003)

(31) BRUCKNER :
Symphonie no 4 « romantique ».
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono FCX et stéréo SAXF* 1.039)

(32) SCHOENBERG :
Suite pour orchestre à cordes.
LUTYENS :
Cantate « ô saisons, ô châteaux ».
BRITTEN :
Prélude et Fugue op. 29 pour orchestre à cordes.
(30/33 - *PATHE-MARCONI* - *mono FALP et stéréo ASDF* 870)

(33) STRAVINSKY :
Symphonie en 3 mouvements; Pulcinella.
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono FCX et stéréo SAXF* 1.054)

(34) CHOSTAKOVITCH :
Symphonie no 5 ré m., op. 47.
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - *stéréo LDX A* 8.371)

HOMMAGE A RENÉ ALIX (*)

Sèche et cruelle, brutale, inexorable, l'injuste nouvelle provoquait chez tous le même accablement désemparé; puis, ultime sursaut devant l'irréversible, chacun se reprenait : « mais il n'était pas malade ! » Comment, en effet, accepter que quelques jours à peine aient changé en adieu sans retour un insouciant au revoir si empli de projets ?

René Alix a disparu !... Jamais peut-être tel terme n'a-t-il plus exactement traduit ce que nous ressentons tous face à ce brusque départ; au sentiment profond d'une perte irréparable se mêle le secret espoir de retrouvailles tant désirées.

Cher René Alix ! Vous avons-nous assez montré combien nous vous aimions ?

C'est le privilège des personnalités exceptionnelles que de combler elles-mêmes le vide laissé par leur absence : vous possédiez ce privilège. Et si des heures captivantes vécues sous votre direction nous reste l'inoubliable souvenir d'une exaltation spirituelle sans égale, plus encore demeure la leçon permanente de votre probité artistique. Que de fois nous avez-vous ramenés aux sources, en nous forçant à découvrir avec un cœur vierge une partition défigurée par la « tradition », ce masque courant hélas dont se parent tant de banales exécutions.

Garder intact le message reçu nous rendra dignes de la confiance et de l'amitié que vous nous avez, jusqu'à vos derniers jours, témoignées.

Michel VIGNEAU,
Vice-Président de la Chorale
des Professeurs de Musique
de la Ville de Paris.

(*) René Alix, né à Rouen en 1907, est mort à Paris après une brève maladie, dans les derniers jours de décembre.

Elève de Caussade, il était depuis dix ans organiste à Saint-Michel du Havre quand la guerre le surprit. Prisonnier évadé, il se cache en province durant l'occupation, et prend en 1945 la direction des chœurs de l'O.R.T.F. où il demeurera jusqu'à sa mort.

Compositeur au langage raffiné, René Alix a écrit des mélodies, de la musique religieuse, un très beau quatuor à cordes, un oratorio plusieurs fois remanié (les Saintes Heures de Jeanne d'Arc). On lui doit enfin une remarquable « Grammaire musicale ».

D'une profonde humilité devant l'œuvre à interpréter, le Chef de Chœurs alliait à la plus grande compétence technique une science consommée de l'art vocal. L'artiste se doublait enfin d'un être au contact chaleureux, d'une rare bonté, prodiguant avec générosité ses précieux conseils. Son inaltérable bonne humeur — devenue proverbiale parmi les choristes qui l'ont connu — rendait son travail particulièrement efficace.

Douloureusement ressentie dans tout le monde musical, la soudaine disparition de René Alix frappe plus particulièrement la Chorale des Professeurs qu'il dirigeait avec tant d'affectueuse autorité.

LES ACTIVITÉS DE LA CHORALE DES PROFESSEURS DE LA VILLE DE PARIS

Est-il besoin de souligner dans quelle atmosphère de fervente émotion la Chorale des Professeurs a chanté le Requiem de Gabriel Fauré, dont l'exécution fut, le 15 janvier au Palais de Chaillot, dédiée à la mémoire de notre regretté Directeur ? Qu'il me suffise de dire que cette œuvre bouleversante avait été préparée par René Alix lui-même, sous la direction de qui nous l'avions d'ailleurs déjà interprétée.

Au même concert, donné avec l'Orchestre Pasdeloup, figurait « Le Livre de Job », oratorio en deux parties de Jacques Casterede. Cette partition, fort intéressante, contient des pages d'une réelle beauté. Certes, serait-il vain de nier ici l'influence d'Honegger : qui reprochera jamais à Beethoven de connaître Mozart ?... D'une extrême difficulté d'exécution, tant pour les solistes (A. Falcon récitant, J. Giraudeau, B. Demigny, A. Vessières) que pour l'orchestre ou les chœurs, l'œuvre trouva auprès du public un accueil enthousiaste, amplement justifié par la vaillante et sincère traduction qu'en donnèrent tous les interprètres, sous la baguette vigilante de G. Devos.

Une fois encore la Chorale des Professeurs a fait montre de ses qualités musicales. Il est en outre dans son rôle de mettre ses possibilités exceptionnelles au service de la musique contemporaine que ne peuvent aborder — pour des raisons opposées parfois — d'autres chorales, par ailleurs excellentes.

Michel VIGNEAU,
Professeur à la Ville de Paris.

★

La Chorale des Professeurs prêtera son concours lors des deux concerts qu'organise les 11 et 15 mars prochain, à 14 h 30, au Théâtre des Champs-Elysées, l'Inspection Générale de l'Education Musicale dans les Ecoles de la Seine.

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

MERCREDI 1er :

Initiation à la musique : 1re séance de préparation au jeu musical du 15 mars.
Chant : Je m'en fus cueillir la rose (chant populaire de Charente imposé au C.E.P.) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 3 :

Solfège 2e année (9e leçon) : étude du *si* grave.

MARDI 7 :

Chant : Quand vient le gai printemps (suite de l'étude).

MERCREDI 8 :

Initiation à la musique : 2e séance de préparation au jeu musical du 15 mars.
Chant : Je m'en fus cueillir la rose (suite de l'étude).

VENDREDI 10 :

Solfège 1re année (9e leçon) : exercices de récapitulation.

MARDI 14 :

Chant : Quand vient le gai printemps (fin de l'étude).

MERCREDI 15 :

Initiation à la musique : jeu musical portant sur la reconnaissance de thèmes extraits d'œuvres de Smétana, Delibes, Charpentier, Beethoven, Chopin, Tchaïkosvky, Wagner, Mozart et Chabrier.
Chant : Je m'en fus cueillir la rose (fin de l'étude).

VENDREDI 17 :

Solfège 2e année (10e leçon) : étude du *mi* aigu.

LUNDI 20 :

Radiovision : les instruments de musique : le groupe des cuivres.

MARDI 21 :

Chant : séance de révision.

MERCREDI 22 :

Initiation à la musique : compte rendu du jeu musical.
Chant : séance de révision.

Semaine Franco - Allemande

Musische Bildungsstätte de (563)
Remscheid/Rhénanie-Westphalie
du 27 mars au 3 avril 1967

Direction : Alexander von Hamm, Michelstadt.
Raymond Gros, Paris.

Collaboration : Gertrud Dietz, Neckargemünd.

Après l'expérience heureuse des années précédentes, à nouveau de jeunes musiciens français et allemands, âgés de 16 à 30 ans, sont invités à se rencontrer afin de chanter, jouer et danser en commun. Ce stage aura lieu en correspondance avec l'Office Franco-Allemand pour la Jeunesse.

CHORALE : Bach, Motet « Lobet den Herrn »; Hindemith, Six chansons françaises sur des poèmes de Rilke; Zimmermann, « Kommt und singt unserm Herrn », Psaume pour chœur et contrebasse; chansons populaires allemandes et françaises.

ORCHESTRE : Bach, Concerto pour violon en mi; extraits de l'Offrande Musicale; Haendel, Concerto grosso op. 6,6; Hindemith, 8 pièces op. 44; une œuvre française de musique de chambre; Six concerts en sextuor (Rameau), extraits; quelques petits concerti.

MUSIQUE DE CHAMBRE : Flûte à bec - Danses populaires.

En dehors de la musique d'Ensemble, cette semaine doit également favoriser la rencontre entre jeunes Français et Allemands. Les « Musische Bildungsstätte » de Remscheid, placées sur les collines boisées de la Wupper, constituent, avec leurs pavillons modernes, le cadre idéal d'une telle rencontre. Il est conseillé d'avoir quelques connaissances de la langue allemande.

Coût du séjour : DM 85. - Les frais de voyage seront remboursés à 80 %.

Une deuxième semaine franco-allemande aura lieu du 21 au 28 août, à Michelbach, près de Schwäbisch Hall.

Pour tous renseignements complémentaires (organisation, inscriptions, etc..., s'adresser à : Arbeitskreis fur Haus und Jugendmusik - 3500 Kassel-Wilhelshöhe Heinrich-Schütz - Allee 33.

*
* *

Sur la demande de nos amis Français, nous avons choisi quelques Semaines de notre plan d'ensemble qui pourraient les intéresser spécialement :

— Heimvolkshochschule Fürsteneck près de Hunfeld (Hesse), 18 au 24 mars :
Séminaire de perfectionnement pour les animateurs spécialisés dans la formation musicale des jeunes.
Ce séminaire s'adresse particulièrement aux Enseignants de la Musique, mais aussi aux étudiants des Conservatoires et Ecoles Normales.

— Ecole Nationale de Musique de Nîmes, 26 mars au 2 avril :
Semaine de Musique française.

— Staatliche Akademie Calw (Wurtemberg), 27 mars au 2 avril :
Cours de Direction chorale.

— Freizeitheim Kaltenburg près de Northeim, 27 mars au 3 avril :
Semaine de Musique de Chambre.

— Heimvolkschschule Fürsteneck près de Hunfeld (Hesse), 24 au 31 juillet :
Semaine d'orchestre.

— Jugendhaus an der Meisenburg Essen-Schuir, 25 au 31 juillet :
Stage de flûte à bec de viole de gambe.

— Heimvolkschschule Lindenhof, 1er au 8 août :
Semaine Heinrich Schütz.

— Jugendhof Vlotho (Weser), du 7 au 13 août :
Introduction à la Musique et à l'expression corporelle élémentaires (Orff, Schulwerk).

— Ev. Aufbaugymasium Michelbach près Schwabisch Hall, 21 au 28 août :
Semaine franco-allemande.

— Staatliche Akademie Calw (Wurttemberg), 28 août au 3 septembre :
Stage de Direction et de Chant choral.

— Johannes-Kepler-Haus, Weil der Stadt, 28 août au 4 septembre :
Semaine de Musique de Chambre et d'Orchestre.

Pour tous renseignements détaillés (programmes, inscriptions, etc...), s'adresser à l'*Arbeitskreis für Haus-und Jugendmusik - 35 Kassel-Wilhelmshöle - Heinrich-Schütz-Allee 33.*

ASSOCIATION DES PARENTS D'ÉLÈVES DU CONSERVATOIRE DE CAEN

Extrait du rapport d'activité de la Colonie Musicale d'enfants et du séjour musical de jeunes - été 1966

L'Association de Parents d'Elèves du Conservatoire de Caen a organisé en 1966 et pour la 3e année consécutive, un centre de vacances musicales à Pont-L'évêque (Calvados). L'origine de cette initiative est un vœu émis en 1963 par 64 familles intéressées par une formule qui permettrait à leurs enfants de mettre à profit leurs loisirs de vacances pour consolider leurs connaissances musicales. Pour sa troisième année d'expérience, l'Association proposait deux séjours :

- *l'un en juillet, pour des adolescents de 14 à 18 ans;*
- *l'autre en août, pour des enfants de 8 à 13 ans.*

Les prix de séjour étaient alignés sur les contributions demandées aux familles par les autres colonies U.F.O.V.A.L. (300 F pour les enfants de moins de 14 ans, 330 F pour les adolescents).

Nul ne fut éliminé pour des raisons financières et les buts pédagogiques et artistiques purent être atteints.

Le premier séjour
rassembla 30 adolescents venus en majorité du Calvados mais aussi d'Annecy, de Limoges, de Clermont-Ferrand, de Versailles et des départements limitrophes.

Notre réalisation, dont on ne trouve que deux autres exemples en France (colonies des C.M.R. et séjours de la

F.N.E.C.A.) est la seule qui soit le fait d'une association locale et cette initiative est suivie avec un vif intérêt par les autres Associations de Parents d'Elèves réunies au sein de la Fédération Nationale. Pour ces 30 « ados », l'encadrement comprenait un moniteur « piano », deux moniteurs « flûte », un « clarinette », un « violon », un « violoncelle », un « trompette », un « solfège, flûte à bec et percussion ».

Le Directeur, musicien lui-même, s'occupait spécialement des ensembles instrumentaux et de la chorale.

L'emploi du temps

de la journée comprenait, le matin, un horaire à peu près fixe grâce auquel les jeunes consacraient chaque jour :

— *1/2 heure à 3/4 d'heure de lecture musicale, selon leur niveau de solfège sous l'agréable prétexte du chant choral et du solfège vocal;*

— *1/2 heure environ à la pratique instrumentale en présence d'un moniteur spécialisé;*

— *1 heure environ d'ensemble musical, soit sous la forme chant choral, soit sous la forme orchestre, les deux formations étant parfois réunies.*

Après une matinée consacrée particulièrement à la musique, des promenades, des enquêtes, des sorties à la mer, étaient proposées l'après-midi.

La colonie musicale d'enfants.

Au séjour d'adolescents succéda, le 2 août, une colonie musicale d'enfants comprenant 50 jeunes garçons et filles de 8 à 13 ans. La plupart d'entre eux étaient de Caen, quelques-uns venaient d'ailleurs et parfois d'assez loin.

La responsabilité du séjour était confiée à un couple de jeunes professeurs d'éducation musicale.

Musique : le matin seulement.

Aussi, les activités musicales furent-elles uniquement organisées le matin : chant choral, exercices individuels, ensemble instrumental.

L'après-midi était consacrée aux promenades, visites, excursions.

Deux concerts

furent organisés, l'un à l'occasion de la journée des parents à mi-séjour, l'autre à la fin de la colonie. L'ensemble instrumental, d'une trentaine de pupitres, avait vraiment touchante allure tant chacun mettait d'application dans l'exécution des morceaux simples, mais méticuleusement étudiés. Comme les grands, les petits allèrent aussi à Dives régaler d'un concert plus de 400 jeunes des colonies de vacances implantées dans cette localité. Ce fut un jour de fête, auquel succéda l'inoubliable visite faite à la Baronne de Rothschild en son château de Reux. A la presque fastueuse réception offerte par cette dame passionnée de musique, les enfants répondirent par un concert qui fut fort apprécié.

Gentillesse des petits, conduits avec souplesse et fermeté, tenue parfaite des adolescents dignes de la confiance qui leur était faite, énergie passionnée déployée par tous les membres des deux équipes, nombreuses, compétentes, conscientes d'une mission particulièrement exaltante et nouvelle, c'est sans doute pour ces raisons que nos séjours musicaux jouissent à Pont-L'évêque d'une excellente réputation qui se confirme et s'accroît chaque année.

N° de Commission Paritaire : 28.511 — Imprimé en France

PUBLICIVIT - 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14e Dépôt légal 1er trim. 1967 Directeur-Gérant : A. MUSSON